



**UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARANÁ**

---

**MILIANDRE GARCIA DE SOUZA**

**DO ARENA AO CPC: O DEBATE EM TORNO DA  
ARTE ENGAJADA NO BRASIL (1959-1964)**

---

Curitiba  
2002

MILIANDRE GARCIA DE SOUZA

## **DO ARENA AO CPC: O DEBATE EM TORNO DA ARTE ENGAJADA NO BRASIL (1959-1964)**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-  
Graduação em História, Setor de Ciências  
Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal  
do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Francisco  
Napolitano De Eugênio

CURITIBA

2002

MILIANDRE GARCIA DE SOUZA

DO ARENA AO CPC: O DEBATE EM TORNO DA ARTE ENGAJADA NO BRASIL  
(1959-1964)

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, pela Comissão formada pelos professores:

Orientador: Prof. Dr. Marcos Napolitano Francisco De Eugênio  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR

Prof. Dr. Marionilde Dias Brepohl de Magalhães  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, UFPR

Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP

Curitiba, 13 de setembro de 2002



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

- **Ata da sessão pública de arguição de dissertação para obtenção do grau de Mestre em História.** Aos treze dias do mês de setembro de dois mil e dois, às nove horas, na sala 612, do Edifício D. Pedro I, no Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição da candidata **Miliandre Garcia de Souza** em relação a sua dissertação intitulada **“Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)”**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História, está constituída pelos seguintes professores: Dr. Marcos Francisco Napolitano De Eugênio (UFPR - orientador), Dr.<sup>a</sup> Marionilde Dias Brepohl de Magalhães (UFPR) e Dr. Marcelo Siqueira Ridenti (Unicamp), sob a presidência do primeiro. A sessão teve início com a exposição oral da candidata sobre o estudo desenvolvido, tendo a presidente dos trabalhos concedido a palavra, em seguida, a cada um dos Examinadores para suas respectivas arguições. Em seguida a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o senhor presidente retomou a palavra para as considerações finais. A seguir a banca examinadora reuniu-se sigilosamente, decidindo-se pela *Aprovação* da candidata, atribuindo-lhe o conceito final *“A”*. Em seguida o Presidente dos trabalhos declarou *aprovado* a candidata que recebeu o título de **Mestre em História**. Nada mais havendo a tratar o senhor presidente deu por encerrada a sessão, da qual eu, Luci Moreira Baena, secretária, lavrei a presente Ata que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Luci Moreira Baena

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano De Eugênio

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marionilde Dias Brepohl de Magalhães

Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti



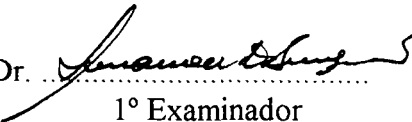
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

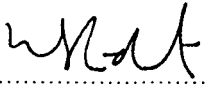
## PARECER

Os Membros da Comissão Examinadora designados pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História para realizar a arguição da Dissertação da candidata **Miliandre Garcia de Souza**, sob o título **“Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964)”**, para obtenção do grau de **Mestre em História**, após haver realizado a atribuição de notas, são de Parecer pela *Aprovação* com conceito “...A...”, sendo-lhe conferidos os créditos previstos na regulamentação dos Cursos de Pós-Graduação em História, completando assim todos os requisitos necessários para receber o grau de **Mestre**.

Curitiba, 13 de setembro de 2002.

Prof. Dr.  .....  
Presidente

Prof. Dr.  .....  
1º Examinador

Prof. Dr.  .....  
2º Examinador

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a minha mãe e a Rodrigo Czajka. A minha mãe pela capacidade sem limites de se doar. A Rodrigo pela companhia sensível e paciente de todos os dias.

## AGRADECIMENTOS

A realização de uma pesquisa acadêmica não se caracteriza, na maioria das vezes, pelo trabalho solitário de seu autor. O contato com outras pessoas só tende a acrescentar e, via de regra, desde o surgimento de uma simples idéia até as suas últimas considerações, conta-se com uma série de pessoas que, direta ou indiretamente, envolvem-se e apostam na viabilidade de nossos projetos e intenções.

Mas isso não significa que seja possível transferir a responsabilidade das declarações do pesquisador às pessoas e instituições que contribuíram para a realização desta pesquisa acadêmica, pois a leitura que se fez de determinadas obras e documentos é de inteira responsabilidade de seu autor.

Portanto, as contribuições relacionam-se às orientações, ao incentivo de amigos e familiares, ao empréstimo e doação de materiais, à hospedagem dos mais próximos e também ao apoio financeiro, sendo por isso possível dividir as honras do trabalho, afinal, o apoio à pesquisa que, como veremos mais detalhadamente, se deu de várias formas, contribuiu para a construção deste trabalho. Salientamos porém, que se dele se fez mau uso, a responsabilidade é única e exclusivamente de seu autor.

Conforme citado anteriormente, várias pessoas e instituições contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa e independente do grau de participação de cada uma, todas deixaram suas “marcas” no autor e conseqüentemente no corpo do texto. Sem elas, talvez não tivéssemos estrutura financeira, documental e psicológica para suportar as pressões internas e as expectativas em relação ao desenvolvimento e ao conteúdo do trabalho.

Espero não parecer piegas ao fazer os meus agradecimentos, embora acredite que toda verbalização desta natureza acaba por expressar sentimentalismos exagerados e não é capaz de exprimir a gratidão que deveria ser atribuída às pessoas que participaram desta etapa da minha vida.

Quero deixar meus agradecimentos a Leandro Henrique Magalhães que indicou-me o Programa de Pós-Graduação em História. A Acir da Cruz Camargo que cedeu-me alguns documentos fundamentais para a composição desta pesquisa. A Renata Cerqueira Barbosa, a Juliana Cristina Reinhardt e a Maria Clara Wasserman que dividiram comigo as “neuroses” e as queixas que iam surgindo no decorrer do processo de composição deste trabalho. A Givaldo Alves da Silva e a Ligia Maria Fogagnollo pelo carinho e amizade.

Ao Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) localizado no campus da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro que conserva em seus arquivos toda coletânea de artigos de jornais e revistas doada por Almirante. Gostaria também de enfatizar a importância do acervo bibliográfico e do quadro de funcionários das seguintes bibliotecas: Biblioteca Nacional (BN); Biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) e Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes (ECA) situadas no campus da Universidade de São Paulo (USP); Biblioteca Pública do Paraná (BPP); Biblioteca Octacílio de Souza Braga (BOSB) da Faculdade de Artes do Paraná (FAP); Biblioteca Central da Universidade Federal do Paraná (UFPR) e da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Enfatizamos ainda a importância do Departamento de História da UEL e da UFPR que colaboraram e colaboram para o meu desenvolvimento pessoal e amadurecimento como historiadora, da direção da FAP que na medida do possível apoiou a pesquisa e das editoras que apesar dos interesses comerciais explícitos cooperaram com a doação de seus lançamentos.

Agradeço as considerações dos professores Maria Izilda Santos de Matos, Marionilde Dias Brepohl de Magalhães e Marcelo Siqueira Ridenti que aceitaram o convite para participar, ora do exame de qualificação, ora da defesa da dissertação. A Prof. Dr. Maria Izilda Santos de Matos colaborou com a formatação do texto, a Prof. Dr. Marionilde Dias Brepohl de Magalhães contribuiu com a indicação de autores e obras que enriqueceram e ainda vão enriquecer o debate teórico exposto no trabalho e o Prof. Dr. Marcelo Ridenti deu valiosas sugestões no sentido de acrescentar, rever e organizar os problemas e os debates apresentados na dissertação.

Também não posso deixar de agradecer à secretária da Pós-Graduação em História Luci Moreira Baena que, sempre simpática e atenciosa, ajudou-nos e orientou-nos nas questões burocráticas do curso de mestrado.

Quanto ao professor Prof. Marcos Francisco Napolitano De Eugênio seria possível, sem dúvida nenhuma, conceder algumas páginas destes agradecimentos à descrição de suas qualidades profissionais e, sobretudo, pessoais. Porém, poderiam haver interpretações distorcidas e que não corresponderiam às intenções desses agradecimentos. Portanto, limito-me por hora a reconhecer e a agradecer o carinho, a dedicação e a segurança que o Prof. Marcos nos passou nesses meses de convivência.



Finalmente, não poderia deixar de mencionar o apoio financeiro da Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Sem este apoio uma série de atividades teriam sido colocadas em segundo plano. Por exemplo, as pesquisas nas bibliotecas e arquivos de Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro; a participação em congressos especializados; a apresentação de trabalhos; a fotocópia, a digitação e a microfilmagem de documentos de época; a aquisição de discos, revistas e livros; enfim, uma série de atividades importantíssimas não seriam possíveis sem o apoio financeiro de instituições que incentivam e contribuem para o desenvolvimento da ciência no país.

Por fim, peço desculpas aos leitores por alongar-me ou demorar-me nos agradecimentos. Mas, se durante a “correria” e a afobação dos dias de mestrado não o fiz, optei por redimir-me neste momento.

## SUMÁRIO

<b>LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS .....</b>	<b>VIII</b>
<b>LISTA DE ANEXOS .....</b>	<b>X</b>
<b>RESUMO .....</b>	<b>XI</b>
<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2. MAIS QUE NUNCA É PRECISO CANTAR: CARLOS LYRA E O COMPROMISSO DA CANÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>3. A QUESTÃO DA CULTURA POPULAR: AS POLÍTICAS CULTURAIS DO CPC .....</b>	<b>35</b>
<b>3.1. ESTRATÉGIAS DE ORGANIZAÇÃO SÓCIO-CULTURAL DA INTELECTUALIDADE ENGAJADA .....</b>	<b>35</b>
<b>3.2. ESTRATÉGIAS DE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DO CPC .....</b>	<b>48</b>
<b>4. CINEMA NOVO: A CULTURA POPULAR REVISITADA .....</b>	<b>78</b>
<b>5. BOSSA NOVA “NACIONALISTA”: BASE ESTÉTICA E IDEOLÓGICA DA CANÇÃO ENGAJADA .....</b>	<b>98</b>
<b>6. É PRECISO CANTAR E ALEGRAR A CIDADE: SÍNTESE E DISSONÂNCIA EM CARLOS LYRA.....</b>	<b>117</b>
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>146</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>150</b>
<b>CONTRA-TEXTO .....</b>	<b>197</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>199</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SÍMBOLOS

AEL	Arquivo Edgar Leuenroth
BN	Biblioteca Nacional
BOSB	Biblioteca Octacilio de Souza Braga
BPP	Biblioteca Pública do Paraná
CAPES	Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
Cd	Compacto duplo
CD	Compact disc
CPC	Centro Popular de Cultura
Cs	Compacto simples
EAD	Escola de Arte Dramática de São Paulo
ECA	Escola de Comunicação e Artes
FAP	Faculdade de Artes do Paraná
FFLCH	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
GT	Grupo de Trabalho
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
LP	<i>Long play</i> 33 rpm
MAM	Museu de Arte Moderna
MCP	Movimento de Cultura Popular
MIS/RJ	Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro
MPB	Música Popular Brasileira
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PCF	Partido Comunista Francês
PCUS	Partido Comunista da União Soviética
SNT	Serviço Nacional de Teatro
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
TPE	Teatro Paulista do Estudante
UEL	Universidade Estadual de Londrina
UFPR	Universidade Federal do Paraná
UME	União Metropolitana de Estudantes
UNE	União Nacional dos Estudantes

UNICAMP    Universidade Estadual de Campinas  
USP        Universidade de São Paulo

## LISTA DE ANEXOS

<b>ESBOÇO DE PROGRAMA DO MOVIMENTO NACIONALISTA BRASILEIRO .....</b>	<b>150</b>
<b>POR QUE TEATRO? .....</b>	<b>153</b>
<b>GREVE DE ÔNIBUS .....</b>	<b>156</b>
<b>SEMINÁRIOS E ENCONTRO: CULTURA É O TEMA DE UNE .....</b>	<b>157</b>
<b>MISÉRIA EM PAISAGEM DE SOL .....</b>	<b>163</b>
<b>CULTURA POPULAR: CONCEITO E ARTICULAÇÃO .....</b>	<b>165</b>
<b>MÚSICAS MALDITAS SÃO SEIS .....</b>	<b>170</b>
<b>MÚSICA POPULAR E SUAS BOSSAS .....</b>	<b>171</b>
<b>CINEMA NOVO EM DISCUSSÃO .....</b>	<b>175</b>
<b>NOTAS PARA UMA TEORIA DA ARTE EMPENHADA .....</b>	<b>180</b>
<b>DE QUEM É O SAMBA? .....</b>	<b>186</b>
<b>BOSSA NOVA – COLÔNIA DO JAZZ .....</b>	<b>191</b>

## RESUMO

Este trabalho procura enfocar as discussões e debates sobre a arte engajada no período de 1959 a 1964. Neste curto espaço de tempo, as contradições que emergiram das atividades realizadas pelo Teatro de Arena de São Paulo, pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e pelo Cinema Novo, foram fundamentais na constituição de linguagens artísticas com traços do conceito nacional-popular. A leitura que se fez da cultura popular, mote para a elaboração de políticas culturais, variou de sentido e significado conforme o referencial teórico de cada protagonista que se dispôs pensar, pressupondo sua função prática, uma definição “correta” de cultura popular. Nesse contexto, de criatividade e efervescência cultural como normalmente se define, o “manifesto do CPC” não representa o pensamento de uma geração de estudantes, artistas e intelectuais que se engajaram às demandas políticas da época. Se, via de regra o documento é apresentado como síntese da produção artística e intelectual de alguma forma vinculada ao CPC, isso se deve ao fato de que, sobretudo na década de 80, pesquisadores e críticos, com intenções específicas, não deram oportunidades a outros interlocutores de se manifestarem. Nessa brecha é que situamos Carlos Lyra. Como criador e mediador cultural, o compositor pode ser analisado ao mesmo tempo como síntese e dissonância dos discursos e debates sobre a cultura popular, sobre a função social da arte e sobre o engajamento do artista de classe média às causas nacionalistas.

## INTRODUÇÃO

Em meados dos anos 50 e início dos anos 60 dá-se no Brasil um processo muito singular de transformação da estrutura que permitia o contato da *intelligentsia* com as idéias do movimento nacionalista brasileiro. A adesão da intelectualidade oriunda da classe média deu-se, sobretudo, pela participação de artistas e estudantes na formação de uma conjuntura ainda nova para a cultura e a política nacionais. No terreno da produção artística essa movimentação se traduziu na formação de uma pedagogia estética voltada para a classe média intelectualizada e na sua organização política, que se deram sob a orientação de um conceito caro no período considerado: o nacional-popular. Nesse contexto, instituições, partidos políticos, organizações e movimentos estudantis contribuíram significativamente na fomentação dos debates e discussões sobre a função social da arte, a nacionalização e popularização da linguagem artística e o engajamento do artista e da obra de arte.

O conceito de nacional-popular empregado pelos protagonistas dessa transformação gradual não era inspirado diretamente na concepção desenvolvida por Antonio Gramsci. De acordo com depoimentos de artistas e intelectuais, a obra do marxista italiano ainda era pouco difundida no período que antecedeu o golpe militar de 1964.

Para Ferreira Gullar, não havia uma teoria que orientasse as atividades culturais da época, *nós não tínhamos teoria, essas teorias complicadas do nacional-popular, ninguém pensava isso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, que devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira. Nós achávamos que imitar as vanguardas européias era uma coisa que empobrecia a cultura brasileira* (Apud: RIDENTI, 2000a, p. 128).

De acordo com Celso Frederico, *não se falava, ainda, no nacional-popular de Gramsci, autor praticamente desconhecido entre nós. Trilhando um caminho paralelo, os comunistas acenavam para uma conceituação próxima à gramsciana. É difícil precisar a origem dessa formulação* (FREDERICO, 1998, p. 277).

Logo, com algumas ressalvas, as idéias sobre a nacionalização e popularização das linguagens artísticas se aproximaram, em determinados momentos, das teses de Antonio Gramsci quando este faz referência ao conceito de nacional-popular e do seu emprego nas análises sobre arte e cultura. Em primeiro lugar, é importante considerar a particularidade do conceito elaborado para analisar uma conjuntura específica (Vide: CHAUI, 1983, p. 14 seq.; CONTIER, 1991, p. 176): o contexto histórico e cultural da Itália dos anos

20 e 30 que permitia a construção de um caráter nem popular nem nacional da produção literária consumida em território italiano<sup>1</sup>. Em segundo lugar, as questões sobre cultura popular e nacionalismo levantadas nos anos 60 pelos intelectuais, não representavam a mesma relação dos princípios de hegemonia e contra-hegemonia de Antonio Gramsci, mas se constituíram a partir de um outro princípio que atribuiu singularidade ao conceito nacional-popular construído pela intelectualidade: o conceito de alienação.

Mesmo assim, sem essa influência direta, os pressupostos teóricos da intelectualidade engajada na popularização e nacionalização das artes brasileiras podem ser aproximados e comparados às propostas de Antonio Gramsci. Segundo o filósofo, é preciso falar por uma nova cultura e não por uma nova arte, pois lutar por uma nova arte significaria lutar para criar novos artistas individuais, o que seria um absurdo, considerando que não se pode criar artificialmente novos artistas<sup>2</sup>. Portanto, a formação de uma nova cultura não pode, para Antonio Gramsci, *deixar de ser histórica, política, popular: deve tender a elaborar o que já existe, não importa se de um modo polêmico ou de outro modo qualquer; o que importa é que aprofunde suas raízes no 'humus' da cultura popular tal como é, com seus gostos, suas tendências etc., com seu mundo moral e intelectual, ainda que este seja atrasado e convencional* (GRAMSCI, 1978, p. 14-15).

A possibilidade da instituição de uma cultura nacional-popular que tivesse por objetivo, única e exclusivamente, a fundamentação de uma conjuntura contra-hegemônica, segundo Antonio Gramsci, dar-se-ia somente através do encontro entre as categorias povo e intelectuais, pois *todo movimento intelectual se torna ou volta a se tornar nacional se se verificou uma "ida ao povo", se ocorreu uma fase de "Reforma" e não apenas uma fase de "Renascimento"* (GRAMSCI, 1978, p. 73).

Ao observar o processo de formação de uma nova classe média no Brasil em fins da década de 50, constata-se que essa transformação se deve às coordenadas emitidas a partir da relação apontada por Antonio Gramsci, ou seja, da relação da intelectualidade com

<sup>1</sup> A luta por uma nova cultura, de acordo com Antonio Gramsci, significa formar uma literatura nacional-popular na Itália, pois a ausência desta deixou o mercado literário aberto ao influxo de grupos intelectuais estrangeiros, que populares-nacionais em seus países, também o foram na Itália. Principalmente através do romance histórico-popular francês, fazendo com que o povo italiano se apaixonasse mais pelas tradições francesas, monárquicas e revolucionárias, do que pela sua própria história. O problema, portanto, está relacionado ao consumo do Ser do Outro (GRAMSCI, 1978, p. 17-18).

<sup>2</sup> Desse modo, *deve-se falar de luta por uma nova cultura, isto é, por uma nova vida moral, que não pode deixar de ser intimamente ligada a uma nova intuição da vida, que chegue a se tornar um novo modo de sentir e de ver a realidade e, conseqüentemente, um mundo intimamente relacionado com os "artistas possíveis" e com as "obras de arte possíveis"* (GRAMSCI, 1978, p. 8).



as classes populares. A ida ao povo significou não somente a transformação das relações entre grupos sociais distintos e desconexos, mas um momento importante de mudanças para a própria intelectualidade que assumia o papel histórico na mudança das estruturas sociais.

Embora, a intelectualidade aparentemente homogênea e unida em torno de um projeto comum para a cultura e a política nacionais, um novo fenômeno aparece como desestruturador e ao mesmo tempo reformulador desse debate: a indústria cultural. Ainda incipiente no pré-64, esse fenômeno se constituiu como um movimento de forças contrário à possibilidade de contra-hegemonia da esquerda. Conclui-se que, o processo de constituição, organização e atuação da intelectualidade engajada pode ser analisado de acordo com o conceito de nacional-popular elaborado por Antonio Gramsci, mas não se restringe unicamente ao sentido político empregado pelo filósofo (NAPOLITANO, 2001, p. 12-13).

O período delimitado nesse trabalho, para orientar a pesquisa sobre a relação entre tradição, arte, engajamento e mercado no Brasil, foi demarcado entre 1959 e 1964. Da efervescência cultural em torno da explosão do teatro nacional-popular, com o Teatro de Arena de São Paulo, e da Bossa Nova com a gravação do *long-play* 33 rpm (LP) *Chega De Saudade*, de João Gilberto e do LP *Bossa Nova*, de Carlos Lyra, o período se fecha cinco anos depois com o golpe militar de 1964. Nestes anos verifica-se um intenso debate sobre a organização do problema nacional-popular. Ao mesmo tempo, se dá a divulgação do repertório de Carlos Lyra nacional e internacionalmente antes do período de “auto-exílio” ou “exílio voluntário”<sup>3</sup>.

Iniciada há dois anos atrás, a dissertação, que ora se apresenta, pretendia analisar a obra de Carlos Lyra inserida no contexto de produção, divulgação e recepção da Bossa Nova, especificamente da chamada Bossa Nova “Nacionalista”. Analisar o engajamento da música em particular, sem remeter ao engajamento das artes em geral, transformou-se numa tarefa difícil e desarticulada das questões mais amplas, já que no final da década de 50 e sobretudo no início da década de 60, compositores e intérpretes mostraram-se envolvidos com as atividades promovidas pelos núcleos de produção de teatro e cinema, por isso, foi inevitável deter-se apenas no discurso produzido pela música de Carlos Lyra.

Foi preciso adentrar em outros espaços e pesquisar as motivações que fomentaram os debates e discussões sobre a arte engajada no Brasil no período de 1959 a

---

<sup>3</sup> Duas expressões utilizadas recorrentemente para definir o período que Carlos Lyra permaneceu fora do Brasil, mas que serão problematizadas no decorrer desta análise.

1964 e, a partir disso, voltar para o conjunto da obra musical de Carlos Lyra. Ao ler um artigo, assistir um filme ou ouvir uma canção, cada discurso e cada linguagem artística remetia a muitas outras fontes, tornando a pesquisa quase inviável e obrigando, assim, o pesquisador a deter-se em pontos que considerou cruciais.

Carlos Lyra aparece como um dos principais interlocutores do debate, propondo o contato entre diferentes linguagens artísticas. Vinculado organicamente à Bossa Nova, ao Teatro de Arena, ao Cinema Novo e ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), o compositor esteve entre os primeiros músicos que se preocuparam com a politização da música popular brasileira produzida na década de 60. Sua participação como criador e mediador cultural representou os principais debates, discussões, polêmicas e contradições em torno do problema nacional-popular na obra de arte, sobretudo, através da desnorteada e desordenada interpretação da cultura popular promovida por estudantes, artistas e intelectuais durante a década de 60.

Em virtude da multiplicidade de opiniões e idéias construídas a respeito da definição de cultura popular, uma gama de políticas culturais foi elaborada com o objetivo de promover uma dupla conscientização das classes envolvidas no debate: da classe média e das classes populares. A partir da maneira como foi entendida, por exemplo, pelos teóricos e ideólogos do CPC, a cultura popular transformou-se em ponto de partida para se experimentar determinadas estratégias de ação cultural no intuito de contribuir para a transformação da sociedade brasileira.

O termo políticas culturais é empregado no plural, já que não havia uma única proposta, estratégia ou projeto de atuação no interior do CPC, mas um conjunto de intenções e propostas para a cultura que variaram de acordo com as necessidades de cada contexto específico e formação teórica de seus protagonistas. Neste sentido, esta dissertação se afasta da visão consagrada por determinada parcela da historiografia que supervaloriza o “manifesto do CPC” como documento norteador da produção cultural engajada dos anos 60. Procura-se mostrar que haviam vários focos de idéias e debates, os quais serão apresentados ao longo do trabalho.

Uma definição de política cultural, muito condizente com o período e as questões levantadas, é encontrada em José Joaquín Brunner, que compreende a atuação de determinados entidades, grupos sociais, partidos políticos, instituições ou regimes

governamentais no plano da esfera pública<sup>4</sup>. Para José Joaquín Brunner, *las 'políticas culturales' tienen su radio de acción circunscrito al ámbito público e institucional de la cultura, y dentro de éste, cabe distinguir entre políticas referidas a los 'arreglos fundamentales' de la organización (existente) de la cultura y políticas referidas a las 'formas' de organización de la cultura* (BRUNNER, 1992, 211-212). Apesar dos limites formais dos projetos dessa natureza, pelo fato de não atingirem os “pequenos mundos” da esfera privada e não produzirem mudanças estruturais na sociedade, *esas políticas pueden encaminarse a mantener, a modificar parcialmente o a alterar por completo los 'arreglos fundamentales' que definen el 'modo de producción y transmisión' de la cultura en una sociedad determinada* (BRUNNER, 1992, p. 211).

Conclui-se, então, que a elaboração e o exercício de políticas culturais acabam interferindo no modo como a cultura é organizada, seja para manter, modificar ou alterar completamente as bases de produção e transmissão da mesma e apesar das inúmeras ressalvas de intelectuais às motivações dos nacionalistas na área da cultura, é possível entender a importância atribuída por Marilena Chauí à canção engajada do CPC. Segundo a autora, em uma observação que pode ser estendida a outras áreas de atuação artística da entidade, *a música do CPC da UNE foi uma esperança malograda como política, mas um legado definitivo para a MPB. É um marco aquém do qual não é possível regressar e que aqueles que vieram depois puderam ultrapassar e negar, mas jamais ignorar* (In: LYRA, 1982, p. 8 do encarte do LP).

O engajamento da intelectualidade, traduzido pela adesão às palavras de ordem e às estratégias de luta na década de 60, será definido de acordo com o significado atribuído ao termo no final do século XIX: a atuação de intelectuais na esfera pública, em defesa de causas humanitárias e libertárias de interesse coletivo, utilizando-se de idéias e princípios em consonância com tais propósitos, portanto, delimitando seu espaço num movimento pendular entre ideais e ideologias (NAPOLITANO, 2001, p. 11). A constituição de um espaço que favorecesse a discussão e os debates foi, assim, um momento importante (e necessário) para a apresentação dessas idéias e ideologias. Essa intenção condizia com a

---

<sup>4</sup> Dentre as categorias definidas por José Joaquín Brunner, o CPC estaria no plano da associação voluntária que *es un agente 'colectivo', instituido como grupo no 'profesional', que actúa en el terreno cultural habitualmente con motivaciones de "testimonio", "compromiso" o "militancia" de algún tipo. Con todo, como ocurre frecuentemente con los grupos 'aficionados', dicho componente de "compromiso" no es indispensable; basta una motivación relativamente continuada de prestar un servicio cultural, sea que haga con o sin subsidios o dentro o fuera del mercado* (BRUNNER, 1992, p. 250).

natureza peculiar dos movimentos de esquerda no fim dos anos 50 e início dos anos 60, porque foi justamente em função dos princípios oriundos de uma burguesia nacional que os ideais de transformação foram alimentados através da consolidação de uma esfera pública. E a definição desse conceito encontra-se, sobretudo, no fundamento das obras dos alemães Jürgen Habermas e Dieter Prokop.

O conceito de esfera pública em Jürgen Habermas remonta ainda o século XVIII quando houve o crescimento da participação burguesa nos quadros sociais de decisão e intervenção política, principalmente nas reformas econômicas e na sustentação de uma jurisprudência que legitimasse sua participação. Para o filósofo alemão, a esfera pública moderna é o próprio espaço público burguês que surgiu como lugar onde se construíram as ideologias burguesas e, as mesmas, dadas à publicidade, vinham constituir valores para essa participação social, que mantinha ainda vínculos com uma moral notadamente classista e auto-protetora. Segundo Jürgen Habermas,

*o auto entendimento da função da esfera pública burguesa cristalizou-se no topos da “opinião pública”. A sua pré-história, até o articulado significado do século XVIII tardio, certamente é longa e por enquanto, só pode ser vista em suas grandes linhas. Ela deve nos servir, no entanto, como introdução àquela idéia da esfera pública burguesa que, depois de ter encontrado sua formulação clássica na doutrina kantiana do Direito, é levada à sua problemática por Hegel e por Marx, tendo de reconhecer, na teoria política do liberalismo, por volta da metade do século XIX, a sua ambivalência de idéia e ideologia (HABERMAS, 1984, p. 110).*

Nesse sentido, a esfera pública burguesa constituir-se-ia também como lugar de formação de idéias e ideologias, logo, e, por se tratar da própria ideologia burguesa, a formação de um público consumidor das idéias geradas no interior da mesma. Ora, a relação entre categorias como o público e o privado facilitaram, pela força do próprio contexto histórico, um mercado que se fortalecia na oposição abstrata entre valores íntimos e sociais, e foi na cultura que essa oposição conseguiu maior sustentação, conforme situado mais especificamente por Jürgen Habermas, em uma esfera pública literária. Para o autor,

*no lugar da esfera pública literária surge o setor pseudo-público ou aparentemente privado do consumismo cultural. Se, outrora, as pessoas privadas estavam conscientes de seu duplo papel de ‘bourgeois’ e ‘homme’ e, ao mesmo tempo, simplesmente afirmavam a identidade dos proprietários com “os homens”, então eles devem essa autoconsciência ao fato de que, a partir do próprio cerne da esfera privada, desenvolveu-se uma esfera pública [sem grifo no original]. Embora, considerando-se a sua função, seja apenas uma pré-forma da esfera pública política, essa esfera pública literária tinha, no entanto, ela mesma já uma espécie de caráter “político”,*

*através do qual ela estava afastada da esfera da reprodução social* (HABERMAS, 1984, p. 189-190).

A complementação desse raciocínio acerca do conceito de esfera pública encontra-se nos textos do segundo autor alemão: Dieter Prokop. Enquanto Jürgen Habermas discute a formação da esfera pública segundo o processo de constituição das ideologias burguesas desde o século XVIII, Dieter Prokop avança quando afirma que não pode-se restringir ao discurso dessa burguesia que, por princípio, constrói conscientemente um discurso aparente sobre as coisas reais<sup>5</sup>, mas deve-se buscar, através da investigação empírica, os reais elementos que contribuem para a formação de uma esfera pública que se dá na oposição abstrata entre público e privado. Para tanto, Dieter Prokop identifica duas esferas públicas que têm a mesma origem, mas cumprem funções determinadas nas sociedades do capitalismo tardio.

A primeira, a esfera pública das associações, é caracterizada por Dieter Prokop pela própria esfera pública burguesa, *caracterizada pela liberdade formal dos sujeitos – liberdade em princípio ilimitada de expressão da opinião, livre acesso ao meios para tanto – e pela possibilidade [sem grifo no original] de influência real* (PROKOP, 1986, p. 105). Já a esfera pública não organizada define-se, segundo o autor, em função das atividades do público, das massas, das pequenas empresas e associações de artistas e jornalistas (PROKOP, 1986, p. 105), pois, contrapõem-se

*tanto à ficção e à oportunidade da razão pública como às formas atuais institucionais da comunicação persuasiva uma outra qualidade institucional: a ocupação produtiva com o objeto. Um interesse artesanal, só aí existente, pode manifestar-se produtivamente: na articulação e na utilização dos acontecimentos, das experiências, das necessidades e dos interesses, ou seja, um interesse na apropriação viva em vez da ocorrida no mercado da legitimação* (PROKOP, 1986, p. 111).

Aparentemente as perspectivas de Jürgen Habermas e de Dieter Prokop excluem-se mutuamente, pois o primeiro ao abordar a formação da esfera pública, o faz através dos discursos que a burguesia emite na intenção de justificar sua própria presença e intervenção no Estado e, sobretudo, na sociedade. Essa intervenção, em Jürgen Habermas, parece distante de uma interferência concreta sobre os valores éticos e morais, sugerindo uma inconsciência burguesa acerca das transformações pela qual está passando. É somente com a

---

<sup>5</sup> Para Prokop a razão pública é uma ficção teórica, já que *poder, aparência, dependência econômica não fazem parte, em princípio, do discurso público*. (PROKOP, 1986, p. 107).

adoção de um vocabulário mais específico, como produto, consumo, mercado e recepção, que a burguesia toma para si a consciência dos fatos e das transformações pela qual passa.

Essa manifestação de consciência está mais evidente em Dieter Prokop, quando este argumenta sobre essa consciência desenvolvida e como as idéias sobre mercado e consumo (inclusive, de idéias e ideologias), atingem toda a sociedade através da instauração de uma ideologia e de um Estado burgueses. É nesse momento que surge uma esfera pública não organizada, não como mera oposição à esfera pública burguesa, mas como esfera pública real resultante das relações de produção. Para Dieter Prokop, a esfera pública não organizada não é apenas um produto, mas uma nova relação nascida das contradições da própria esfera pública burguesa e que tenta escondê-la sob um discurso unívoco e homogêneo.

Num certo sentido, pode-se falar em esfera pública não organizada, para entender o espaço social onde vicejou o debate em torno da arte engajada no Brasil, com conseqüências significativas no espaço público institucional, até porque boa parte das discussões em torno da arte engajada, influenciou os “produtos” da indústria cultural brasileira nos anos 60 e 70, a exemplo da Música Popular Brasileira (MPB).

A problematização dessas contradições e das resultantes estéticas e ideológicas da arte e da canção engajada nos anos 60 é uma iniciativa isolada no ambiente acadêmico. Atualmente, apenas alguns artistas e pesquisadores demonstram-se preocupados com os possíveis juízos de valor que freqüentemente permeiam as análises sobre a relação entre arte, cultura e política.

Em depoimento recente, Carlos Lyra se mostrou indignado em relação à ausência da música produzida sob a égide do CPC na história oficial da música popular brasileira. Segundo o compositor, o CPC e com ele a música que se produziu nesses anos, *apesar de não existir oficialmente – a história oficial não destaca o CPC dentro da trajetória da MPB –, ele é muito presente espiritualmente, vamos dizer assim, em tudo! Acho que é por isso que, até hoje, muita gente tem verdadeiro pavor do CPC. Porque ele não se realizou, mas também não se extinguiu. Fica aí pairando na cabeça de todos nós* (In: BARCELLOS, 1994, p. 105).

O fantasma do CPC, aprisionado na memória das gerações posteriores como símbolo do engajamento do artista e do intelectual na luta pela transformação da sociedade brasileira na área da cultura, foi, na década de 80, um dos principais motivos que levou autores como Heloísa Buarque de Hollanda (1980), Marilena Chauí (1983) e Renato Ortiz (1986), a analisarem as expressões artísticas vinculadas ou promovidas pelo CPC, como

panfletárias e esteticamente inferiores ou como híbridos da relação entre populismo e nacionalismo.

Para caracterizar a arte ligada ao CPC como panfletária e esteticamente inferior, como se tais designações fossem sinônimos, os pesquisadores e críticos basearam-se, sobretudo, no conteúdo discursivo do artigo *Por Uma Arte Popular Revolucionária* de Carlos Estevam Martins, publicado em encarte da revista *Movimento* em março de 1962.

Comumente apresentado como síntese do CPC e da arte engajada dos anos 60, o artigo foi reproduzido com o título *Anteprojeto Do Manifesto Do Centro Popular De Cultura Redigido Em Março De 1962* no periódico *Arte Em Revista* em 1979 e no livro *Impressões De Viagem: CPC, Vanguarda E Desbunde* de Heloísa Buarque de Hollanda em 1980.

As alterações das duas transcrições, em especial a modificação do título, revela que o estatuto de manifesto atribuído ao artigo, é antes, uma construção da historiografia do final da década de 70 e início da década de 80.

O artigo redigido por Carlos Estevam Martins, primeiramente, serviu apenas para organizar suas idéias sobre a concepção de arte popular revolucionária e sobre a função social do artista revolucionário e, não pode ser entendido, única e exclusivamente, como expressão ideológica e doutrinária do CPC. Esta é uma das principais teses deste trabalho. A partir desta perspectiva, analisa-se a multiplicidade dos debates sobre a função social da arte promovido pelos teóricos e ideólogos do CPC, levando-se em consideração que este debate não fornece uma síntese, um projeto cultural objetivo ou uma doutrina estética homogênea para a atuação e produção da intelectualidade engajada.

Ao analisar a arte e a cultura engajada como resultado da interação entre populismo e nacionalismo, é preciso ponderar a avaliação crítica de Francisco Corrêa Weffort (WEFFORT, 1978) e Octávio Ianni (IANNI, 1978) sobre os aspectos negativos da adesão de setores da esquerda às propostas nacional-reformistas, principalmente em relação ao apoio do Partido Comunista Brasileiro (PCB) às Reformas de Base.

É evidente que a frente única<sup>6</sup> pode ser considerada um dos elementos de manutenção da “política de massas” e que foi um substrato do debate estético. A proposta de formar uma frente de batalha contra os agentes (internos e externos) do imperialismo norte-americano e em prol do desenvolvimento independente e progressista do país, desempenhou um importante papel na medida em que grande parte da intelectualidade, comprometida com a politização das linguagens artísticas, se apoiou à idéia de frente única, para organizar, no campo da arte e da cultura, estratégias de atuação.

Mas o problema não está relacionado à avaliação crítica das políticas culturais do CPC, e sim ao modo como esta se realizou. Ora, não é possível reduzir toda produção artística e intelectual às formulações genéricas do “manifesto do CPC”, transformado em síntese das políticas culturais elaboradas no início da década de 60, nem tampouco analisá-la a partir da relação, por vezes problemática, entre populismo e nacionalismo (concepções estas bastante problematizadas atualmente).

Em síntese, as avaliações da experiência de engajamento artístico dos anos 60, sobretudo aquelas produzidas ao longo dos anos 80, exageram e generalizam as políticas do CPC, sem avaliar profundamente os alcances e os debates de época, quase nunca consensuais (RIDENTI, 2000a, p. 35).

Dada a multiplicidade da produção e crítica realizada por artistas e intelectuais durante a década de 60, comumente caracterizados pelo clima de efervescência política e criatividade cultural, a documentação empregada para esta análise varia entre o texto (peças teatrais, artigos, entrevistas e depoimentos), a imagem (filmes) e o som (fonogramas). É importante salientar que a investigação apresentada sobre a definição de cultura popular promovida pela intelectualidade engajada, deu-se, sobretudo, pelo acesso à documentação publicada em revistas, jornais e livros editados ou reeditados; à documentação cinematográfica registrada em documentários, curtas e longas-metragens e também à documentação fonográfica gravada em compacto simples (Cs), compacto duplo (Cd), LP e compact disc (CD).

---

<sup>6</sup> Para empreender a revolução antifeudal, antiimperialista, nacional e democrática, o PCB considerava necessário a formação de uma frente única. Para tanto, as divergências e contradições internas entre setores da burguesia e do proletariado deveriam ser discutidas e superadas no intuito de não romper com a unidade dessa frente de batalha. Como representante da classe operária e dos setores nacionalistas, cabia ao PCB e ao comunistas incitar a ascensão de um governo nacionalista e democrático e combater as concepções dogmáticas e sectárias, remanescentes de uma interpretação autoritária das obras de Marx, Engels e Lênin, realizada principalmente pelos teóricos do stalinismo (DECLARAÇÃO, 1958. In: NOGUEIRA, 1980, p. 3-27).



Tendo em vista a complexidade do debate sobre arte e cultura no período em questão, procura-se evidenciar as principais motivações de artistas e intelectuais na adesão às palavras de ordem e às estratégias de luta no final da década de 50 e início da década de 60.

O engajamento político da intelectualidade não significou, entretanto, uma adesão “cega”, “surda” e “muda” à determinadas teses, temas, sons e estratégias de atuação e militância da época, pois cada protagonista incorporou diferentemente as questões em voga nesses anos e, muitas vezes, as apresentou de outra forma na prática. É fundamental, nesse contexto, a relação das linguagens artísticas com suas tradições, raízes e origens.

E dentro dessas primeiras conclusões, Carlos Lyra é tomado justamente como um dos principais interlocutores no meio cultural de então, transitando livremente no teatro, no cinema e na música.

Vinculado aos principais núcleos de produção e reflexão sobre o engajamento artístico e sua função social, Carlos Lyra constitui-se então em síntese e dissonância dos principais debates, teses e idéias acerca do papel a ser desempenhado pela arte e pela cultura nos propósitos e projetos da revolução brasileira.

## 2. MAIS QUE NUNCA É PRECISO CANTAR: CARLOS LYRA E O COMPROMISSO DA CANÇÃO

Como conciliar o binômio arte-engajamento, inserido no processo de emergência e consolidação da indústria cultural brasileira? Para os compositores e intérpretes influenciados pela Bossa Nova, pesquisar as tradições e os costumes das classes populares e, conseqüentemente, as raízes da música popular brasileira, transformou-se numa alternativa viável naquele momento. Assim, poderiam conciliar o engajamento às causas nacionalistas, combinado às conquistas técnicas e formais alcançadas pela Bossa Nova e também participar do esquema de profissionalização proporcionado pela produção competitiva entre as grandes gravadoras instaladas no Brasil.

O modo de articular essas questões dependeu, no entanto, da trajetória e singularidade de cada intérprete ou compositor. Carlos Lyra, por exemplo, vinculado ao “movimento” Bossa Nova, pode ser considerado um dos primeiros compositores a se preocupar com a politização da música popular brasileira, demonstrando inúmeras vezes a assimilação dos principais debates, discussões, polêmicas e contradições no momento de introdução da problemática nacional-popular na obra de arte. Entretanto, a conciliação dos três fatores acima mencionados<sup>7</sup> e igualmente predominante no início da década de 60, sugere a atuação, por vezes contraditória, do compositor no cenário musical brasileiro.

O caráter precursor da politização da Bossa Nova, traduzido sob a égide nacional-popular, foi inicialmente o elemento diferenciador e perturbador entre Carlos Lyra e os demais compositores e intérpretes do “movimento”, sobretudo da considerada “primeira geração” bossanovista ou Bossa Nova “Intimista”.

Em depoimentos e entrevistas, o compositor orgulha-se de liderar a arregimentação de figuras como Vinicius de Moraes e Geraldo Vandré<sup>8</sup> para a denominada Bossa Nova “Nacionalista”: *é bom que se esclareça que o Vinicius de Moraes teve uma participação muito importante no CPC. Ele recebeu influências não só da minha parte, que*

<sup>7</sup> 1) a qualidade estética e formal da Bossa Nova influenciada pelas principais tendências técnico-estéticas do século XX, 2) o processo de emergência e consolidação da indústria cultural no Brasil e 3) o conteúdo temático perpassado pela valorização da realidade brasileira.

<sup>8</sup> No início de sua carreira, Geraldo Vandré chegou a apresentar-se com o nome artístico Carlos Dias (Carlos de Carlos José, seu ídolo e Dias, do próprio sobrenome). Entretanto, um novo nome Geraldo Vandré (Geraldo, seu primeiro nome e Vandré, a abreviatura do nome do pai) foi escolhido pelo pai José Vandregisilo e por Waldemar Henrique, ambos astrólogos, por considerá-lo uma combinação forte e de futuro (SOUZA; ANDREATO, 1979, p. 32).

*já era parceiro dele, mas também pelo seu envolvimento com os universitários, com o pessoal da UNE (In: BARCELLOS, 1994, p. 97); ou ainda, o Geraldo Vandré, por exemplo, foi um dos meus parceiros que se politizou durante o processo. O Geraldo era um advogado cantador de bolero, que não tinha nada a ver com política. Fui eu que arrastei ele (In: BARCELLOS, 1994, p. 99).*

Em artigo redigido por Tárík de Souza, inicialmente para compor o fascículo de Geraldo Vandré para a coleção História Da Música Popular Brasileira lançada pela Abril Cultural em 1970, a afirmação de Carlos Lyra é acentuada pelo autor ao narrar como ocorreram os primeiros contatos de Geraldo Vandré com o pessoal do CPC: *na faculdade, começou, a participar do diretório acadêmico, o que lhe valeu alguns amigos e participações no CPC (...). Um deles, Carlos Lyra, que “já participava da roda do Vinicius”, foi seu primeiro parceiro (SOUZA; ANDREATO, 1979, p. 34).*

O processo de politização da Bossa Nova durante a década de 60 esteve diretamente relacionado aos debates, discussões, polêmicas e contradições iniciados pelo CPC. Nascida no âmbito da política nacional-desenvolvimentista aplicada pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), a Bossa Nova se afirmou no cenário musical brasileiro como uma das formas possíveis de superação da própria condição de subdesenvolvimento, conciliando a tradição do samba (gênero considerado legitimamente brasileiro) com a modernidade expresso pelo jazz.

É importante ressaltar que a instituição do samba caracterizado conforme os mitos de pureza e autenticidade estava, segundo Marcos Napolitano, socialmente enraizada na herança estética e ideológica traduzida na constituição de mitos fundadores da música popular brasileira e no reconhecimento do samba como gênero legitimamente brasileiro (NAPOLITANO, 1999a, p. 21, 26). Entretanto, eleger determinada tradição como puramente nacional seria negligenciar uma série de outras tantas (con)tradições (PARANHOS, 1990, p. 15). Ao mesmo tempo, admitir a existência de uma pluralidade de influências na cultura brasileira, extensiva à música, não significaria determinar um estado caótico, mas *um passo decisivo para compreendê-la como um “efeito de sentido”, resultado de um processo de múltiplas interações no tempo e no espaço (BOSI, 1992, p. 7).*

Cabe investigar, quais as reais intenções de se exaltar o samba, no contexto específico dos anos 60, como música de raiz. Seria o mesmo motivo que levou Geraldo Vandré a passar da “música da moda” (leia-se Bossa Nova) para a moda de viola ao compor em 1966 a canção Disparada para o filme A Hora E A Vez De Augusto Matraga (TREECE,

2000, p. 150), já que naquele momento a moda de viola poderia ser vista como gênero que melhor representava a transposição do rural para o âmbito nacional? E o samba, do mesmo modo, não representaria no momento anterior ao golpe de 64, o morro carioca como símbolo e síntese nacional?

A combinação entre a releitura do samba e a absorção do *jazz* realizada pela turma da Bossa Nova, objetivava a superação do estado de subdesenvolvimento por meio da elevação técnica e estética tanto dos produtores quanto dos divulgadores e receptores da música popular brasileira. Por isso, Vinicius de Moraes justificou sua participação no programa de auditório de Sílvio Santos da seguinte forma: *não faço música só para a elite, não. E, de certo modo, a gente vai para tentar melhorar o nível do programa do Sílvio Santos* (In: SOUZA; ANDREATO, 1979, p. 48), e conseqüentemente dos espectadores.

Por outro lado, a Bossa Nova era considerada como “música norte-americana” produzida no Brasil ou, do lado oposto, como “samba moderno”. O paradoxo relacionado à natureza do “movimento”, resultou-se de uma série de elementos como a estruturação rítmica, melódica, harmônica e poética da Bossa Nova aliada às (re)conhecidas influências da música nacional e internacional.

Realmente, a composição rítmica do chamado “samba quadrado” foi modificada, em função dos integrantes do “movimento” possuírem elevado grau de conhecimento musical, instituindo uma nova célula rítmica quaternária para o “samba bossa-nova” como atestou o maestro Júlio Medaglia (MEDAGLIA, 1984, p. 4).

O violão, ferramenta central da nova atitude perante a música popular brasileira, passou a exercer a tarefa harmônica-percutiva, enquanto outros instrumentos considerados tradicionais na percussão do samba como a cuíca, o pandeiro, o tamborim, o reco-reco e o surdo, desapareceram ou adquiriram outro significado no processo de composição da Bossa Nova. No decorrer do processo, transformaram-se também em armas da batalha ideológica de setores de esquerda, travada no campo da música popular brasileira, principalmente pela valorização do “samba de morro” em contrapartida ao “samba de elite” (NAPOLITANO, 1999a, p. 29-31).

Considerado o marco inicial do “movimento” Bossa Nova, o LP *Chega De Saudade* de João Gilberto lançado em 1959, apresentava em algumas faixas os elementos dessa nova estética musical, na qual se realizou uma releitura das formas musicais que antecederam-na (Vide: NAPOLITANO, 2000, p. 59-67). Entre as inovações estéticas da Bossa Nova, destacou-se o processo metalingüístico em que as linguagens textuais e musicais

completavam-se mutuamente, como nas canções Samba De Uma Nota Só e Desafinado, ambas composições de Tom Jobim e Newton Mendonça, que evidenciaram essa proposta.

Nessa busca incessante entre forma e conteúdo, alguns recursos foram privilegiados nessa “primeira fase” de produção da Bossa Nova, normalmente denominada por historiadores e cronistas como vertente intimista: a integração entre harmonia, ritmo e contraponto na composição, a superação do individualismo na elaboração musical e a introdução de elementos da música popular nacional, principalmente do samba. Uma coisa, entretanto, não exclui a outra. Gêneros como o samba-canção, o bolero, o *jazz* e a música erudita contribuíram consideravelmente para a formação dos compositores e intérpretes da Bossa Nova.

O artigo Bossa Nova de Brasil Rocha Brito, considerado por Augusto de Campos como a primeira apreciação técnica fundamentada do gênero (CAMPOS, 1986, p. 12), demarca suas principais influências estrangeiras. Segundo o autor, no momento das principais manifestações que posteriormente seriam conhecidas como Bossa Nova, destacou-se a influência de estilos e tendências musicais estrangeiras como o *be-bop* e o *cool jazz*, ramificações do *jazz* norte-americano dos anos 40 e 50 (BRITO, 1986, p. 18-19).

Em 1949, com a popularização do *be-bop* nos Estados Unidos e no exterior, começaram a aparecer no Brasil, com conseqüências diretas na nossa música popular, composições que incorporaram alguns procedimentos estilísticos desse gênero musical. Por outro lado, a maneira de interpretação mais elaborada, contida e anti-contrastante, semelhante à estrutura do *cool jazz*, foi assimilada por cantores como Dick Farney, Lúcio Alves, o conjunto Os Cariocas, entre outros (BRITO, 1986, p. 19-20). Em fins de 1958 e início de 1959, compositores e intérpretes influenciados por tais tendências e com espíritos de criação aguçados, começaram a reunir-se em grupos, formando um “movimento” que, segundo literaturas, passaria casualmente a ser chamado de Bossa Nova.

Embora fundamental para se entender a renovação rítmica, melódica, harmônica e poética da Bossa Nova, a formação musical de seus integrantes em escolas de música, conservatórios e núcleos familiares não é suficiente para explicar a institucionalização da denominada “moderna” música popular brasileira.

Mais que um jeito de tocar violão ou um modo de impostar a voz, a Bossa Nova representou mudança comportamental perante o ofício do cancionista, como já havia acontecido nos Estados Unidos com o *be-bop* e a *west coast*. Essa nova atitude e presença perante a música popular brasileira, mesclada a uma série de outros elementos ainda inéditos

na produção da nossa música, como a classe social e o elevado grau de educação de seus músicos, são os ingredientes dessa mistura explosiva e polêmica que foi a Bossa Nova.

Tais particularidades, porém, não representam ruptura total com as tradições ou com as raízes da música popular brasileira como argumentam determinados pesquisadores e críticos, a exemplo de José Ramos Tinhorão no livro *Música Popular: Um Tema Em Debate*, que reclama a ruptura da Bossa Nova com as tradições e as raízes da música popular brasileira e, conseqüentemente, o contato do gênero com a música erudita e com o jazz.

Ao considerar a Bossa Nova apenas como um reflexo da estruturas político-econômica do país, o autor justifica que *enquanto o que se chama de “evolução”, no campo da cultura, não representar uma alteração da estrutura sócio-econômica das camadas populares, o autor continuará a considerar autênticas as formas mais atrasadas (os sambas quadrados de Nelson Cavaquinho, por exemplo), e não autênticas as formas mais adiantadas (as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova, por exemplo)* (TINHORÃO, 1966, p. 6).

Comparando-a ao jazz, uma linguagem essencialmente harmônica, a Bossa Nova é, segundo Lorenzo Mammi, fundamentalmente melódica e como o samba continua centrada no canto (MAMMI, 1992, p. 64). Essa constatação é reforçada tanto pelo repertório de Tom Jobim, quanto pelo repertório de Carlos Lyra. Para Lorenzo Mammi, a harmonia de Tom Jobim é próxima à do jazz na morfologia e não na função, pois para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica diversificada por infinitas variações melódicas, enquanto para Tom Jobim, compor significa encontrar uma estrutura melódica colorida por infinitas nuances harmônicas (MAMMI, 1992, p. 64). Em entrevista concedida à Almir Chediak, a mesma característica foi acentuada por Carlos Lyra ao avaliar a recepção da Bossa Nova em escala internacional: *depois do ritmo, posso dizer que, na minha música, pelo menos, a melodia é fundamental. A melodia seria o desenho pelo qual eu me guio. As cores seriam a harmonia* (In: CHEDIK, 1994, p. 20).

A obra de José Ramos Tinhorão, de caráter rígido e esquemático, realiza abordagens parciais e comprometidas acerca da relação entre música e cultura brasileira. Para o autor, a questão é simples: ou se opta pelas tradições e pelas raízes da música popular brasileira ou não. É impossível para um autor “apaixonado” como José Ramos Tinhorão, munido de argumentações contra a Bossa Nova, chegando a classificá-la como subproduto da música comercial norte-americana realizada no Brasil, avaliar distanciadamente o hibridismo de tradições diversas com base no jazz, na música erudita e no próprio samba.

As inúmeras entrevistas e depoimentos de compositores e intérpretes da Bossa Nova chamam a atenção para a existência de um diálogo entre gêneros musicais distintos. Tom Jobim, ao mesmo tempo em que declara que desde pequeno gostava da música de Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo e Pixinguinha, confessa que “andou” com Bochino e Léo Perachi que, inclusive, levou-o à casa de Villa Lobos (BRITTO, 1966, p. 122).

Carlos Lyra também acena para afinidades entre a música popular e a música erudita e ao relatar sua iniciação ao violão, afirma a importância de Garoto, Dick Farney, Johnny Alf, João Gilberto e Tom Jobim para a definição de seu repertório (In: CHEDIAK, 1994, p. 18, 20).

Ao comentar também a influência da música erudita na Bossa Nova, Carlos Lyra declara: *sempre gostei de ouvir Stravinsky, Ravel, Debussy... Acho que o impressionismo é fundamental para todo bossa-novista que se preza. Não se podia, evidentemente, escapar a uma influência tão forte como a de Villa-Lobos, que fazia música com toda brasilidade, neoclassismo e neo-romantismo inerentes à bossa nova* (CHEDIAK, 1994, p. 20).

Como não poderia ser diferente, Carlos Lyra lembra da importância do jazz tanto para a Bossa Nova como para a sua formação como compositor, ao dizer:

*não há dúvida de que todas as influências jazzísticas – sobretudo o ‘jazz’ West Coast – tiveram importância na minha formação através de nomes como Chet Baker, Gerry Mulligan e outros. Antes de nos aprofundarmos nesse ‘jazz’ West Coast, já curtíamos Sinatra e todos aqueles musicais americanos com Gene Kelly e Fred Astaire. Já vinha por tabela a influência do jazz através dos Gershwins, Rodgers & Hart, Cole Porter, enfim, daqueles compositores que foram importantíssimos para a nossa cabeça* (CHEDIAK, 1994, p. 20).

O mesmo Carlos Lyra, ao comentar a receptividade da lírica de Vinicius de Moraes nos Estados Unidos<sup>9</sup>, em artigo publicado quando do seu retorno ao Brasil no início de 1963 para musicar o filme Gimba de Gianfrancesco Guarnieri, ressalta (à sua maneira) as diferenças entre o gênero brasileiro e o jazz:

*a bossa nova não é uma nova batida nem nada igual e sim a evolução natural da música popular. Ela é influenciada pelo mesmo impressionismo que atingiu o jazz. Assenta-se em caminhos musicais, de forma algo semelhante aos caminhos harmônicos que deram origem ao jazz, diferindo, porém, quer na sua estruturação melódica, quer no que de mais íntimo*

<sup>9</sup> Segundo Carlos Lyra, os norte-americanos choravam ao ouvir a tradução das letras dos “sambas modernos” de Vinicius de Moraes, pois são eles mesmos que dizem ter conseguido a perfeição técnica, mas confessam ter esquecido o lirismo, razão por que Vinicius de Moraes é, para eles, o mais impressionante letrista que já ouviram (Apud: LIRISMO, 1963, p. 20).

*possuam suas letras. Mais claramente: os caminhos são semelhantes, sendo que o negro de lá motivou o jazz e o daqui, o samba* (Apud: LIRISMO, 1963, p. 20).

Em 1959, já se constatava as influências da música erudita e do jazz para a Bossa Nova, sem contanto, ignorar as origens da música popular brasileira. Conforme mencionou o redator Âfranio Nabuco no jornal O Metropolitano (um dos principais veículos de discussão e debate acerca da conceituação de cultura popular promovida pela intelectualidade durante a década de 60): *êste movimento, apesar de ter sofrido influências jazzísticas e seus acordes serem semelhantes aos de Debussy ou Ravel, não pode deixar de ser considerado como samba. Assim como os primitivos, conserva-se na marcação 2/4. A única dissemelhança [sic] reside na síncope, que é característica essencial das melodias modernas. Trata-se, portanto, de uma evolução natural da música popular* (NABUCO, 1959, p. 2).

A relação entre tradição e modernidade para a Bossa Nova é, ao contrário do Teatro de Arena e do Cinema Novo, o elemento determinante para a formação da denominada Bossa Nova “Nacionalista”. No final da década de 50 e início da década de 60, não havia uma tradição de teatro nacional e fundamentalmente popular consolidada, na qual os dramaturgos pudessem se espelhar ou mesmo refutar, como fizeram os cineastas em relação às chanchadas, por exemplo.

Para a intelectualidade preocupada com a função social da arte, era necessário criar uma base nacional-popular para teatro brasileiro. É nesse sentido que podemos interpretar as afirmações de época dos críticos teatrais Omar Rodrigues Cruz e Leo Gilson Ribeiro. O primeiro dizia que *a tradição é que falta na cultura nacional, principalmente no teatro* (CRUZ, 1956, p. 113). Leo Gilson Ribeiro complementa a afirmação acima ao constatar que, *ainda não existe um teatro popular no Brasil porque não existe várias outras coisas, i. é., o teatro não tem uma certa prioridade, nem mesmo cultural, inclusive porque o Brasil é um país que não tem nenhuma tradição teatral* (In: ROCHA FILHO et. al., 1962, p. 52).

No cinema, a situação apresenta-se de maneira diferente. A tradição cinematográfica popular consolidada pelos gêneros da chanchada e do melodrama<sup>10</sup> não era aceita pelos cinemanovistas. Ainda que esses gêneros pudessem ser designados nacionais-

<sup>10</sup> Nascida da tentativa de instalação de um cinema industrial em São Paulo, a companhia cinematográfica Vera Cruz produziu inúmeros filmes dos gêneros chanchada e melodrama.



populares, era preciso criar novas estratégias de ação e produção para o cinema brasileiro, por isso, enquanto Ruy Guerra descarta o público das chanchadas ao dizer que *de início existe para este público assistir a este cinema novo não em termos de chanchada, mas com funções críticas* (In: CINEMA, 1962, p. 5), o crítico Maurice Capovilla nega tudo o que veio antes ao considerar que, *a tradição no caso, pouco importa quando aquela invocada não é nossa e quando na verdade tem de se encontrar, na prática do presente, uma nova forma para um conteúdo novo que interessa exprimir* (CAPOVILLA, 1962d, p. 194).

A questão, portanto, refere-se ao modo como tais setores artísticos leram e incorporaram suas tradições e raízes. Para o teatro engajado, como incorporar o repertório do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), composto por autores estrangeiros, se esse era o foco de maior crítica do Teatro de Arena. Um dos objetivos do Cinema Novo era formar um público com capacidade de avaliação crítica e recepção estética. Nesse sentido, como aceitar o público atraído pelas chanchadas, quando este representava justamente o oposto da proposta cinemanovista. Por isso, as chanchadas e os melodramas eram considerados, como a Bossa Nova no final dos anos 50 e início dos 60, alienada e alienante. A diferença, entretanto, relaciona-se ao modo como os cineastas e os músicos, por exemplo, incorporaram as tradições e a potencialidade comercial de determinados gêneros.

A receptividade da Bossa Nova entre os jovens da época (não que as chanchadas não fossem populares) e principalmente a qualidade musical do gênero, fizeram com que determinados intérpretes e compositores resgatassem a sua “essência”, uma fase ainda não “contaminada”, no entender de alguns músicos, pela indústria fonográfica e, a partir disso, pensassem em formas de nacionalizar e popularizar a linguagem moderna e arrojada da Bossa Nova. Nesse contexto, o samba, assim com a música regional, transformaram-se em referência cada vez mais constante.

Portanto, a relação da Bossa Nova com a tradição ocorreu de forma diversa do teatro e do cinema, pois como ignorar ou negar uma tradição ancorada principalmente no samba que era definido como gênero autenticamente brasileiro? E por que na música essa tradição nacional-popular foi resgatada de maneira tão intensa? Ou melhor, por que essas raízes não foram só resgatadas, mas também exaltadas e transformadas em fonte de inspiração para os músicos de classe média engajados às causas nacionalistas?

No início de sua carreira, Carlos Lyra transformou-se em alvo de críticas da seção de Música Popular do jornal O Metropolitano, redigida por João Paulo S. Gomes, quando aquele concedeu uma entrevista para o mesmo jornal em edições anteriores. O crítico

demarcou todos os pontos que considerou equivocados na declaração do “jovem” compositor, enfatizando a inconsistência das apreciações e dos “conceitos” articulados por Carlos Lyra. As afirmações mais questionadas por João Paulo S Gomes foram:

1) *Carlinhos considera, tanto Noel, quanto Caymmi ou Ari Barroso, totalmente ultrapassados. Apesar de possuírem algo de belo, não conseguem êles transmitir alguma coisa que realmente se infiltre no sentimento musical moderno. Possuem êles sòmente o poder de descrição, não conseguindo «dizer» algo de maneira coloquial* (NABUCO, 1959, p. 2); e 2) *cabe ressaltar, que, com isso, não se pretende desdenhar os bons autores e intérpretes que precederam a êste movimento. Apesar de que tenham sido ultrapassados, muito ao contrário do que alguns pensam, gozam de respeito e admiração dos mais novos* (Apud: GOMES, 1960, p. 4).

Causou espanto ao crítico, o fato de um compositor “recém-lançado” considerar ultrapassados nomes como Ary Barroso, Dorival Caymmi, Antônio Maria, Jair Amorim, José Maria de Abreu, Lamartine Babo ou Luís Bonfá? E o espanto pode ser explicado pelo seguinte comentário:

*bossa nova, não existe, o que existe realmente é o **SAMBA MODERNO** e êste nada mais é do que o resultado de uma mistura de ritmos centro-latino [sic] adicionado ao modo norte-americano de apresentar a música. Êstes dois ritmos vieram se juntar ao **SAMBA CANÇÃO**, que já existia desde Noel e Sinhô. Feita esta junção de ritmos surgia um novo modo de **APRESENTAR** o samba e êste modo é o **SAMBA MODERNO** que você e outros preferem chamar de bossa nova* (GOMES, 1960, p. 4).

Para amenizar o caráter ofensivo do artigo, João Paulo S. Gomes considerou relevante a qualidade estética do repertório de Carlos Lyra, embora sugerisse maior dedicação ao conhecimento da história da música popular brasileira. Por isso, o aconselhou retomar e pesquisar a tradição da nossa música. Segundo o crítico, só assim Carlos Lyra conquistaria o respeito que merece, considerando a qualidade melódica de suas composições.

Para os editores e o público da seção de Música Popular do jornal O Metropolitano, era necessário conciliar tradição e modernidade. Atentar para as tendências atuais da música atual sem perder de vista as raízes da música popular brasileira. Nos anos seguintes esse seria um dos pontos centrais do engajamento de compositores e intérpretes às causas nacionalistas, entre os quais Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Vinicius de Moraes e Edu Lobo.

As manifestações públicas subseqüentes do compositor evidenciaram um sujeito mais ponderado em relação aos compositores e intérpretes da música popular brasileira consagrada<sup>11</sup>. Por exemplo, em duas ocasiões manifestou desprezo pelos críticos que, segundo Carlos Lyra, *atacam-nos dizendo que negamos a musica [sic] brasileira antes do atual estágio [sem grifo no original]*<sup>12</sup> *em que está, quando na realidade isso não acontece, pois nenhum de nós se recusa a aceitar Ari Barroso, por exemplo, como um mestre* (Apud: LIRISMO, 1963, p. 20), e chegou a defender Ary Barroso contra as acusações de faltar com o pagamento da mensalidade da Ordem dos Músicos. Para o compositor,

*a entidade precisava de cartaz e promoção. Ninguém melhor para ser explorado do que o maior compositor brasileiro e o homem que mais trabalhou pela nossa música. Prefiro um Ari Barroso, mineiro e bom, do que uma entidade que precede de forma tão lamentável contra um dos músicos a quem deveria homenagear diàriamente. A Ari Barroso nada se deve cobrar. Nem mensalidade esquecida. Deve-se é procurar, agora, um meio de recompensá-lo* (Apud: CARLINHOS, 1963, p. [?]).

Entretanto, não foi somente um artigo questionador e contestador que fez Carlos Lyra rever ou mudar de opinião perante as tradições e as raízes da música popular brasileira. Alguns fatores são primordiais para a formação de um compositor comprometido com a realidade brasileira: 1) a aproximação da “célula comunista” do Teatro de Arena, entre outros Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Francisco de Assis e Augusto Boal; 2) a aceitação da Bossa Nova pelo público universitário (base social da esquerda nacionalista); 3) a comercialização do gênero voltado para abastecer a demanda mercadológica da indústria fonográfica norte-americana; 4) a participação no CPC e 5) o contato com os compositores populares, entre outros Zé Ketti, Cartola, Nelson Cavaquinho e João do Valle.

Através de alguns artigos publicados no jornal O Metropolitano da União Metropolitana de Estudantes (UME), podemos perceber ainda em 1959, o apoio dos

<sup>11</sup> Ao lhe solicitarem uma avaliação do novo estágio da MPB quando do seu retorno ao Brasil em 1971, o compositor comentou: *não quero sair falando logo, antes de observar e estudar um pouco, porque não pretendo ser mal interpretado* (Apud: CARLOS, 1971, p. [?]). Mas não estando contente com a observação, complementa: *o negócio é que todo mundo está procurando caminhos diferentes e, ao que parece, está cada qual indo para um lado. Quando o advento da bossa-nova, o negócio parecia outro: a gente trabalhava, pesquisava, pensava mais – e como era bom! – a gente conversava muito* (Apud: CARLOS, 1971, p. [?]).

<sup>12</sup> Utilizar o termo “estágio” pode invalidar o argumento do compositor que desejava, com a declaração, justificar ou invalidar suas posições anteriores e “fazer as pazes” com o público e com os músicos da “Velha Guarda”. Consciente ou inconscientemente, o uso da expressão “estágio” pode sugerir a idéia de evolução da Bossa Nova em relação aos gêneros precedentes. Logo, o termo não foi uma boa escolha para quem queria se justificar e retomar o diálogo com o passado musical.

estudantes aos compositores e intérpretes da Bossa Nova quando, por exemplo, o redator Âfranio Nabuco declarou que, *últimamente, com o total apoio da classe estudantil, este ritmo tem se infiltrado de forma excepcional em nosso palco musical. Estas reservas musicais que se encontravam no íntimo destes reformistas, estão se propagando de maneira assombrosa devido ao grande potencial melodioso nelas contido* (NABUCO, 1959, p. 2).

A atenção dos meios de comunicação estudantis, como os periódicos da UNE e da UME, dedicada à Bossa Nova, favoreceu a aproximação de compositores e intérpretes da Bossa Nova com atores, autores e diretores do Teatro de Arena.

A preocupação com a introdução do nacional-popular nas artes cênicas, propalada pelos dramaturgos do Teatro de Arena, provocou essa aproximação entre compositores e intérpretes (Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Edu Lobo) e autores, atores e diretores (Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Francisco de Assis). Para Carlos Lyra, tanto Vianinha, quanto Chico de Assis eram *mestres em fazer a cabeça política dos outros, pelo grande poder persuasório que tinham* (Apud: MORAES, 2000, p. 105). Esses encontros certamente foram fundamentais para a construção de uma nova cultura de esquerda no Brasil.

A primeira produção musical de Carlos Lyra para o teatro centrou-se na peça *A Mais-Valia Vai Acabar*, Seu Edgar, de Oduvaldo Vianna Filho, sob direção de Francisco de Assis, encenada em 1960. Peça esta que será considerada precursora do CPC. Segundo o compositor, ali começou a sua politização (In: BARCELLOS, 1994, p. 95). No período de 1960 a 1964, a ligação de Carlos Lyra com o teatro e com o cinema se intensificou por meio da composição de trilhas sonoras, conforme a relação abaixo:

📖 *A Mais-Valia Vai Acabar*, Seu Edgar: peça escrita por Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por Francisco de Assis e encenada na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil em 1960. Música: *O Melhor Mais Bonito É Morrer* (Carlos Lyra e Oduvaldo Vianna Filho);

📖 *Um Americano Em Brasília*: musical produzido por Francisco de Assis e Nelson Lins e Barros e apresentado no Teatro de Arena em 1960. Músicas: *O Subdesenvolvido* (Carlos Lyra e Francisco de Assis), incorporada ao repertório do LP *O Povo Canta*, produzido pelo CPC; *Mister Golden* (Carlos Lyra e Daniel Caetano); *É Tão Triste Dizer Adeus* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros); *Promessas De Você* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros); e *Maria Do Maranhão* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros);

📖 *Pistoleiro Bossa Nova*: filme produzido em 1960. Música: *Maria Ninguém* (Carlos Lyra);

📖 Maroquinha Fru-Fru: peça infantil redigida e dirigida por Maria Clara Machado e montada no Teatro Tablado em 1961; Músicas: Música n.º 1 (Juízes); Música n.º 2 (Flores); Música n.º 3 (Bolandina); Música n.º 4 (Bolos); Música n.º 5 (Maroquinhas) e Música n.º 6 (Eulálio Cruzes)<sup>13</sup>.

📖 O Testamento Do Cangaceiro: peça redigida e dirigida por Francisco de Assis e apresentada em 1961;

📖 Pobre Menina Rica: musical produzido por Carlos Lyra e Vinicius de Moraes e encenada na boate Au Bon Gourmet, no Teatro Maison de France e no Teatro de Bolso em 1963. Músicas: Marcha Do Amanhecer; Samba Do Carioca; Cartão De Visita; Pobre Menina Rica; Brôto Triste; Primavera; Sabe Você?; Pau-De-Arara; Canção Do Amor Que Chegou; Maria Moita; A Minha Desventura e Valsa Duetto;

📖 A Gata Borralheira: peça infantil redigida e dirigida por Maria Clara Machado e montada no Teatro Tablado em 1962.

📖 Couro De Gato: episódio dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, integrado posteriormente ao longa-metragem Cinco Vezes Favela, produzido pelo CPC e apresentado em 1962. Músicas: Depois Do Carnaval (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros) e Quem Quiser Encontrar O Amor (Carlos Lyra e Geraldo Vandré);

📖 Gimba: peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri e encenada no Teatro Maria Della Costa em 1963. Posteriormente, apresentada em excursão pela Europa e adaptada para o cinema;

📖 Bonitinha, Mas Ordinária: filme baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues, dirigido por J. B. de Carvalho e encenado em 1963;

📖 Almas Mortas: peça escrita por Nicolae Gogol e adaptada no período anterior a 1963;

📖 Missa Agrária: peça redigida e dirigida por Gianfrancesco Guarnieri e apresentada no período anterior a 1964;

📖 O Mutirão: peça redigida por Augusto Boal e Nelson Xavier e montada no período anterior a 1963.

Iniciou-se no teatro o trabalho dramático realizado por Carlos Lyra, contribuindo para o processo de constituição e afirmação da arte nacional-popular. A outra ponta do tripé que formou a cultura de esquerda nas artes brasileiras, foi o cinema.

<sup>13</sup> Em relação especificamente a este musical infantil, existe uma piada de Oduvaldo Vianna Filho contada por Nelson Lins e Barros que diz o seguinte: *Oduvaldo Vianna Filho uma vez comentou com Paulo Francis que o Lyra seria capaz de musicar até bula de remédio. O que parecia uma piada foi confirmado: Carlos Lyra, pouco tempo depois, musicava uma receita de bolo na peça infantil de Maria Clara Machado "Maroquinhas Fru Fru"* (LINS E BARROS. In: LYRA, 1963, contracapa do LP).

A integração entre compositores e intérpretes da Bossa Nova, autores, atores e diretores do Teatro de Arena e autores do Cinema Novo, iniciada por Carlos Lyra através da produção musical para o teatro e para o cinema, leva-o a uma nova postura perante o ofício de cancionista:

*só faço música ligada ao teatro ou ao cinema. Eu não me considero um fazedor de sambinha. Só faço música dentro de uma situação dramática dada, senão descamba para aquela de “flôr, dor, amor...” e etc., que é justamente o que eu quero evitar. Tôda música deveria ser assim orgânica, feita dentro de um esquema em que entre também teatro, côr, pintura, tudo. A separação que existe entre as artes é artificial (Apud: BOSSA, 1963, p. [?]).*

Nesse sentido, na área musical, o engajamento esteve relacionado à música de programa, sempre a partir de uma situação dramática específica que o teatro ou o cinema fornecia.

O contato do compositor com os principais teóricos do nacional-popular pode ser entendido como uma das formas possíveis para resolver os impasses instalados no interior da Bossa Nova. Uma desses impasses refere-se ao caráter evasivo das canções e ao consumo do gênero voltado para suprir uma demanda mercadológica interna e externa da indústria fonográfica<sup>14</sup> promovida desde o lançamento do LP *Chega De Saudade* de João Gilberto. De acordo com Nelson Lins e Barros,

*em 59, quando o nome apareceu pela primeira vez, no “Desafinado” interpretado por João Gilberto com aquela voz cavilosa, o povo generalizou como bossa nova uma coisa desafinada, moles, assim, sem jeito de nada. O “Desafinado” foi uma brincadeira do Tom. Mas foi uma brincadeira que custou caro. A coisa pegou pela novidade. E a novidade passou a ser a característica dominante da bossa nova. O nome muito comercial ganhou campo, virou anúncio de geladeira, linha de partido, o diabo. Se alguém cantava rouco, bossa nova; se tocava flauta pelo nariz, bossa nova; se era da UDN e não queria entregar o país aos americanos, bossa nova (LINS E BARROS, 1963, p. 13).*

O caráter mercadológico da expressão Bossa Nova, acentuado por Nelson Lins e Barros, foi questionado também por Carlos Lyra: *combatem a bossa dizendo que inventamos o título para fins comerciais, quando, quem lida conosco sabe, na verdade, que*

<sup>14</sup> Em 1962, um leitor ao questionar o artigo *Defendendo O Samba* e as afirmações de José Siqueira (então presidente da Ordem dos Músicos) que, segundo o jornal, era acusado de estar defendendo o samba em contrapartida aos ritmos “alienígenas”, telefonou para o redator Renzo Massarani do *Jornal do Brasil*, para dizer que *Samba De Uma Nota Só* era tão popular nos Estados Unidos que, no período de 60 dias, foi lançado em 27 gravações (MASSARANI, 1962).

*não gostamos dêsse nome. Êle nasceu não se sabe com quem, mas num clube anunciando um show dos modernos compositores* (Apud: LIRISMO, 1963, p. 20). Para Carlos Lyra que preferia chamá-la “moderna” música popular brasileira ao invés de Bossa Nova, o termo voltado para fins exclusivamente comerciais não vingaria, já que, segundo o jornalista, *o compositor não aceita a expressão bossa nova, por considerá-la meramente comercial e acha mesmo que ela desaparecerá* (LIRISMO, 1963, p. 20).

Por incorporar a conceituação realizada por Nelson Lins e Barros (ou vice-versa) acerca da Bossa Nova e da música popular brasileira, o termo considerado mercadológico e infundado, foi questionado por Carlos Lyra que atribuiu um novo sentido à expressão sambalanço. A contracapa do LP Depois Do carnaval – O Sambalanço De Carlos Lyra, redigida por Nelson Lins e Barros, fundamenta o sentido da (re)criação: *Carlos Lyra criou a denominação “sambalanço” para delinear, dentro do movimento, aquele sentido nacionalista que procura elevar o nível da música popular brasileira de dentro de suas próprias fontes* (In: LYRA, 1963, contracapa do LP).

Com base nas afirmações de Carlos Lyra, logo se vê que o compositor não possui nenhuma aptidão para estratégias de *marketing* e, sobretudo, para previsões, apesar do manifesto interesse pela astrologia afluído no período que esteve fora do país (1964-1971)<sup>15</sup>, normalmente designado “auto-exílio” ou “exílio voluntário”, dos quais pelo menos seis anos permanecera no México, onde conheceu a americana com quem se encontra casado até hoje, Kate Lyra. Aliás, o excessivo interesse pela astrologia foi criticado no artigo Lembrado Sempre Pelo Passado.<sup>16</sup>

Quanto ao período denominado “auto-exílio” ou “exílio voluntário”, é necessário questionar e problematizar tais designações na medida em que não são

<sup>15</sup> Comentando também a relação de Carlos Lyra com a astrologia, vale a pena ler o poema A Família Lyra de Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 1988, p. 16-17).

<sup>16</sup> Escrito provavelmente após 1977 (já que coletado no acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro, não consta no artigo a referência completa), o autor julgou que Carlos Lyra *seguiu o caminho inverso em relação a outros compositores de sua época ou que surgiram pouco tempo depois* (LEMBRADO, [s/d], p. [?]). Caminho inverso em relação aos músicos dos anos 70. Por isso, continua o editor, *diante de seu trabalho atual, “perder o medo e deixar de ter as mãos limpas” significa, acima de tudo, um retorno ao descomprometimento e a isenção de qualquer postura crítica (se é que é possível): assim como os irmãos Valle passaram de Terra de Ninguém, Deus Brasileiro e Viola Enlutarada para a composição de músicas que servem de instrumento de veiculação publicitária, Carlinhos Lira resolveu compor jingles, músicas para os programas humorísticos da Globo, além de passar a compreender as coisas e responder aos problemas sociais pela ótica da Astrologia, “ciência que ele começou a estudar em 1971, chegando a cursar a Escola Sideral de Astrologia de Los Angeles. Em 1977, deu aulas e palestras sobre o assunto, em curso promovido pelo Núcleo de Arte da Urca – NAU* (LEMBRADO, [s/d], p. [?]).

consideradas satisfatórias para caracterizar o período de divulgação de repertório e promoção de carreira do compositor no âmbito internacional.

A Bossa Nova, exportada para os Estados Unidos e reexportada para a Europa, Ásia e América Latina, era financeiramente atraente tanto para os compositores e intérpretes dos países ditos subdesenvolvidos quanto para a indústria fonográfica norte-americana, situação acentuada por ocasião do concerto Bossa Nova At Carnegie Hall em Nova Iorque, promovido por Sidney Frey, então presidente da gravadora americana Audio Fidelity.

A divulgação de repertório e a promoção de carreira do compositor materializou-se durante sua participação em inúmeras *jam sessions* organizadas e apresentadas por Paul Winter e Stan Getz em festivais e concertos (re)conhecidos internacionalmente.

A parceria de Paul Winter e Carlos Lyra no LP *The Sound Of Ipanema* – Paul Winter With Carlos Lyra, lançado em 1965 pela gravadora Columbia, confirmou a presença do compositor em solo estrangeiro. A coincidência da divulgação e promoção de Carlos Lyra no exterior por ocasião do golpe de 64 contribuiu para formar uma idéia de “auto-exílio” ou “exílio voluntário”, cujas motivações ocorreram em circunstâncias históricas específicas. Nesse sentido, não se deve analisar em bloco os fenômenos de “exílio” e “auto-exílio” de músicos como Carlos Lyra, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil (só para citar os casos mais conhecidos da MPB). As especificidades dos períodos anterior e posterior ao golpe de 64 são extremamente relevantes para se realizar esse tipo de generalização.

A receptividade dos shows de Bossa Nova entre artistas, estudantes e intelectuais, confirmada pela seqüência de espetáculos promovidos no final da década de 50 e início da década de 60, como o I Festival De Samba Session da Faculdade de Arquitetura realizado em 22 de setembro de 1959, o Segundo Comando De Operação Bossa da Escola Naval realizado em 13 de novembro de 1959 e o show comemorativo do aniversário da Rádio Globo realizado em 2 de dezembro de 1959, despertou o interesse das grandes gravadoras instaladas no Brasil como a Philips e a Odeon, acenando para a rentabilidade financeira promovida pela receptividade do público jovem. De fato, no momento de formação da Bossa Nova, mais do que um suporte ideológico, o “movimento” teve um astuto lançamento publicitário, como podemos perceber nas inúmeras matérias publicadas pela revista *O Cruzeiro* no final da década de 50 e início da década de 60.



Sobre o que se escreveu (e se escreve), nunca houve consenso sobre alguns fatores relacionados à Bossa Nova: suas origens, raízes, influências, precursores e até mesmo em relação aos “reais” integrantes do “movimento” (termo este também questionado). Aliás, a inexistência de tal consenso não é necessariamente um problema para o pesquisador, ao contrário, as diferentes interpretações existentes sobre determinado fato ou assunto, fomentam o próprio ofício do historiador que não procura estabelecer consensos ou paradigmas, mas entender o processo de constituição de idéias e ideologias.

Em relação à natureza do termo Bossa Nova as interpretações são variadas e, depois de trinta e cinco anos, Carlos Lyra recorda-se do show ocorrido ainda em 1957 no Clube Hebraica em Laranjeiras, do qual participaram Sylvia Telles, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão: *lá nos disseram que nós éramos os “bossa nova”*. *Foi um cara qualquer, bom de ‘marketing’, louro, baixinho. Não foi o Moysés Fuchs, como falam* (PARA LYRA, 1998. p. 2)<sup>17</sup>.

Para Ruy Castro, a verdadeira natureza do termo nunca foi esclarecida e causou mais polêmicas e discussões do que a questão de fato merecia, embora contrariando a própria afirmação, o autor acredita que o termo Bossa Nova nasceu por ocasião do show no auditório do Grupo Universitário Hebraico (não confundir, segundo Ruy Castro, com a Hebraica em Laranjeiras), no qual cerca de duzentas pessoas compareceram ao espetáculo e viram na entrada a seguinte nota (detalhe: escrita no quadro-negro à giz e pela secretária<sup>18</sup>): *“Hoje, Sylvinha Telles e um grupo bossa nova”* (CASTRO, 1999, p. 201).

Como se vê, nem compositores e cronistas podem estabelecer uma origem para a Bossa Nova, mesmo porque as declarações estão ligadas mais à memória individual dos personagens do que propriamente em relação à Bossa Nova que, no momento dos shows citados, nem existia enquanto gênero, estilo musical ou “movimento”.

<sup>17</sup> Como fala Ruy Castro, especificamente. Portanto, quando Carlos Lyra diz que, *historiadores não contam a História. Eles querem fazer a História em vez de relatá-la* (PARA LYRA, 1998, p. 2), o compositor está se referindo às investidas de autores que, como Ruy Castro, transitam indiscriminadamente pelo campo da memória e da história. Logo, nem “fazem” a história, nem a “relatam”. Mas, aí lanço uma pergunta: relatar e selecionar determinados fatos e eventos históricos não é outra coisa senão construir e fazer História, já que tais métodos não tornam os “historiadores” menos parciais e intencionados.

<sup>18</sup> O problema dessas análises romanceadas é que além de construírem novas “verdades” sobre a música popular brasileira, a redundância é visível. Primeiro que, se escrito num quadro-negro é logicamente à giz. Segundo que, normalmente todo evento possui uma secretária para tratar da organização e dos preparativos do show, conseqüentemente teria sido “ela” a escrever. É claro que não podemos considerar uma afirmativa dessas. Na realidade o autor, como em muitas outras ocasiões, utiliza-se dessas representações para dar maior realidade à narrativa. O problema é que o livro trata de realidades e contextos históricos e uma perspectiva romanceada pode afetar consideravelmente a própria leitura dos acontecimentos.

Em relação à definição de Bossa Nova, Carlos Lyra procurou ainda na década de 60, derrubar uma série de elementos comumente empregados para caracterizar o gênero, negando, por exemplo, a formação exclusivamente jovem dos integrantes e a idéia de novo e novidade da Bossa Nova. Segundo depoimento de Carlos Lyra, citado por Áfranio Nabuco,

*em primeiro lugar, uma de suas maiores figuras – Vinícius de Moraes, – já se encontra, com perdão da palavra, com sua senectude em vias de se consolidar. Por outro lado, – continua Carlinhos, – se atentarmos para a musicalidade destas composições, veremos que em meados de 34, Custódio Mesquita e Ewaldo Rui, lançaram o «Noturno», cuja melodia possui características assustadoramente semelhantes às que agora se encontram em voga (Apud: NABUCO, 1959, p. 2).*

Noutra ocasião questiona também a própria idéia de “movimento” ao declarar: *a bossa nova para mim não é um movimento, como a Tropicália ou o Cinema Novo e, sim, muito mais um surto de cultura que não pode ser dissociado da dimensão sóciopolítica [sic], da riqueza propiciada pela era Juscelino Kubitschek (PARA LYRA, 1998, p. 2).*

Por mais de uma vez o compositor remeteu à década de 30 as origens da Bossa Nova, tentando mostrar como Custódio Mesquita e Ewaldo Rui apresentaram uma musicalidade muito semelhante à Bossa Nova. O objetivo de pensar os vínculos entre a Bossa Nova e a música popular brasileira produzida ainda na década de 30 pode ser uma maneira de Carlos Lyra dissociar o “movimento” da imagem construída em torno do “tripé” da Bossa Nova: Tom Jobim, João Gilberto e Vinicius de Moraes, afinal, não era nada fácil para os jovens intérpretes e sobretudo compositores vinculados à Bossa Nova como Roberto Menescal, Carlos Lyra, Sérgio Ricardo ou Ronaldo Bôscoli, concorrerem com personalidades tão mitificadas e exaltadas pelas mídias e veículos de comunicação da época.

Apesar de, em alguns momentos, Carlos Lyra considerar a musicalidade da década de 30 precursora do gênero, não há como negar sua necessidade de promover um repertório próprio diante do “trio de ouro” da Bossa Nova. Todos buscavam, além do engajamento e comprometimento com a realidade brasileira, o reconhecimento da própria produção e as vantagens e benefícios dela adquirido ou conquistado. Sendo assim, Carlos Lyra também se preocupou com a rentabilidade financeira e, em determinadas ocasiões,

avaliou a qualidade e o sucesso da própria obra (e da Bossa Nova) de acordo com o lucro financeiro alcançado no Brasil e nos Estados Unidos<sup>19</sup>.

A tensão entre a produção individual (baseada na relação direta entre artista e público) e a produção industrial (mediada pelo aparato mercadológico da indústria fonográfica)<sup>20</sup>, se transformou numa das principais contradições da produção artística contemporânea (CONTIER, 1996, p. 17). Essa contradição caracterizou o engajamento do artista e a sua relação com o mercado de bens culturais que se consolidava nos anos 60. Portanto, como se manter engajado, participante e marginal ao mercado, tendo em vista a indústria cultural acenando com oportunidades de profissionalização, sucesso e retorno financeiro?<sup>21</sup>

A formalização da dicotomia entre interesses mercadológicos e ideológicos no interior da obra de Carlos Lyra pode ser ilustrada pela promoção de dois shows realizados às 21 horas do dia 20 de maio de 1960, nos quais se coloca mais claramente a discordância entre Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra, parceiros de “clássicos” da Bossa Nova como Lobo Bobo, Se É Tarde Me Perdoa, Saudade Fez Um Samba e Canção Que Morre No Ar.

O show Noite Do Amor, Do Sorriso E Da Flor, realizado na Faculdade de Arquitetura e produzido por Ronaldo Bôscoli, era embalado pelo título do segundo LP de João Gilberto lançado pela multinacional Odeon, patrocinadora do show universitário. Marcado pelo profissionalismo técnico e estético, participavam do show nomes já consagrados no âmbito da música popular brasileira como Tom Jobim, João Gilberto, Trio Irakitan, Os Cariocas, Johnny Alf e Nara Leão (NAPOLITANO, 1999a, p. 39).

<sup>19</sup> Ao retornar ao Brasil, no início de 1963, depois de uma turnê nos Estados Unidos, Carlos Lyra declarou que no período de 15 dias retornaria àquele país para assinar um contrato com a Warner Brothers. Segundo o compositor, *o que me importa mesmo é escrever música para cinema, pois só de adiantamento ganharei US\$ 25 mil* (Apud: LIRISMO, 1963, p. 20). Conforme Carlos Lyra, só faltava o sucesso financeiro para provar *o quanto somos queridos e como é querida a nossa música moderna lá fora* (Apud: LIRISMO, 1963, p. 20).

<sup>20</sup> Quando a indústria cultural aparece organizada e constituída de novas técnicas, mecanismos ideológicos e interesses de mercado, as relações entre o compositor e o público que, alheio um ao outro, serão mediadas pelos mecanismos de comunicação e divulgação do produto artístico. Enquanto bem cultural, as canções entendidas em sua totalidade – forma e conteúdo – são portadoras de mensagens poéticas e políticas, permitindo analisá-las como complemento e contradição, harmonia e tensão ou catarse e estranhamento (NAPOLITANO D’EUGÊNIO; AMARAL; BORJA, 1986/87, p. 180-182).

<sup>21</sup> Mesmo que já tenha sido sugerido antes, é importante enfatizar que o dilema entre idéias e ideologias não é uma opção individual do compositor, mas uma configuração sócio-histórica dos anos 60.

O outro show, Festival Sambalanço da PUC do Rio, produzido por Carlos Lyra, era realizado ainda sob caráter semi-amador como avaliou H. Q.<sup>22</sup> ao relatar as desvantagens da aparelhagem de som utilizada durante o evento: *na hora de apresentação da Silvinha [Telles], o microfone do ginásio da PUC pifou e não houve mais jeito. Silvinha e os demais – Laís, Vandrê, Oscar, Lyra, Alaíde (esta eu não tenho muita certeza se estava ou não) – cantores de pouca voz, todos tiveram que abrir a garganta, mas o público entendeu e apoiou* (Q., 1971, . [?]).

De certa forma, Carlos Lyra foi beneficiado por essa competição entre as gravadoras Philips e Odeon e, segundo Ruy Castro, saturado das promessas de gravar pela Odeon, o compositor aceitou ser contratado pela concorrente Philips que passou a disputar compositores e intérpretes da Bossa Nova em disponibilidade contratual (CASTRO, 1999, p. 258-261).

Freqüentemente o surgimento da chamada Bossa Nova “Nacionalista” é atribuído aos impasses estéticos e ideológicos entre dois ícones do “movimento”: Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra. Entretanto, é preciso considerar que não só interesses estéticos e ideológicos estavam envolvidos no debate acerca da politização da Bossa Nova, como também os interesses de mercado e a redefinição da indústria fonográfica brasileira, baseada no aparecimento de novas técnicas de divulgação musical ainda no início da década de 50 e consolidadas na década de 60: o surgimento no Brasil do LP em 1951; o primeiro LP estereofônico em 1957; o primeiro LP de 78 rotações inquebrável em 1960 e a inauguração da primeira televisão no país em 18 de setembro de 1950, a TV Tupi de São Paulo<sup>23</sup> (CABRAL, 1996, p. 98-99).

A nacionalização das artes ancorada no programa nacional-desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek, a politização pautada pela introdução do nacional-popular, a consolidação do público jovem como nova categoria do mercado consumidor e a concorrência entre gêneros nacionais com a criação de um “samba moderno” e gêneros internacionais em processo de massificação como o *rock’n roll*, o *twist*, o bolero, a

<sup>22</sup> Não foi possível descobrir qual o nome do jornalista que escreveu essa matéria e se identificou com a sigla H. Q.

<sup>23</sup> No momento da estruturação da indústria cultural no Brasil, a televisão passou a ocupar um espaço privilegiado em relação aos outros veículos de comunicação.

rumba e o mambo, são elementos atrativos para os investimentos da indústria fonográfica brasileira na “onda” da Bossa Nova<sup>24</sup>.

É representativo, nesse sentido, o depoimento de Carlos Lyra para a coletânea de entrevistas organizada por José Eduardo Homem de Mello, no qual relata o impasse com Ronaldo Bôscoli, normalmente concebido como resultado das posições ideológicas e estéticas divergentes assumidas pelos dois ícones do “movimento” no decorrer da década de 60.

Segundo Carlos Lyra,

*o Ronaldo era conservador e eu achava que o sistema era outro. Então a gente tinha muitos choques e isso acabou degenerando numa briga, especialmente porque nessa época o Ronaldo estava assessorado pela Odeon e a Philips me contratando. Por detrás estava a máquina [sem grifo no original]. A verdadeira ruptura não é entre eu e o Ronaldo, a briga é entre a Philips e a Odeon e nós somos os instrumentos (In: MELLO, 1976, p. 96).*

A concorrência entre a Philips e a Odeon, representada pela divergência entre Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, permite avaliar a importância de um público universitário vinculado ao movimento nacionalista brasileiro e consumidor de bens culturais nacionais, portanto, a indústria fonográfica amparada na qualidade estética da Bossa Nova criou condições para suprir determinada demanda da classe média urbana caracterizada pelo gosto internacionalizado.

Para David Treece, a pressão exercida por rádios e gravadoras e a competição entre gêneros e estilos musicais da cultura de massa, acabaram por influenciar a eleição de arranjos musicais de sonoridade internacionalizada (TREECE, 2000, p. 125). Conseqüentemente, a projeção da Bossa Nova no mercado fonográfico, significava uma resposta consciente ao desafio colocado pelo *rock* que, naquele momento, oferecia um pólo alternativo de atração para a juventude da classe média brasileira (TREECE, 2000, p. 138).

<sup>24</sup> Segundo Marcos Napolitano, *a tensão entre a “música-como-veículo-ideológico” e a “música-como produto-comercial”, tão potencializada pelo contexto dos festivais, já estava embutida neste “racha”, ainda sem a dramaticidade que mais tarde ganhará. Os interesses da indústria fonográfica, materializada no conflito Odeon (multinacional) / Philips (binacional), tinham um alvo certo: a disputa do mercado jovem, que crescia no ritmo do desenvolvimento urbano e industrial. Ao abrir espaço para uma canção engajada, marcada por uma renovação do Samba, as gravadoras procuravam consolidar e diversificar suas posições num mercado onde o rock entrava com toda a força* (NAPOLITANO, 1999a, p. 39).

A apresentação da Bossa Nova pelos meios de comunicação de massa (imprensa, rádio e televisão) e pelas gravadoras, representava a concretização de mais uma etapa a caminho da projeção internacional da turma.

Ignorada a especulação promovida por jornais e revistas, acerca do sucesso ou do fracasso da Bossa Nova no Carnegie Hall<sup>25</sup>, é instigante o interesse do mercado fonográfico norte-americano voltado para os intérpretes e, sobretudo, os compositores da Bossa Nova. Tom Jobim e João Gilberto são dois exemplos disso, pois, após a realização do concerto de Bossa Nova em Nova Iorque, ambos assinaram contrato com gravadoras norte-americanas e fixaram residência nos Estados Unidos para, através da divulgação e promoção em solo estrangeiro, consolidarem definitivamente suas carreiras internacionais<sup>26</sup>.

Na esteira do Carnegie Hall, outros compositores e intérpretes fizeram o mesmo, considerando que a aceitação da Bossa Nova era relativamente reduzida, se comparada ao bolero ou aos gêneros denominados *pop rock*. Portanto, não foi mera coincidência o fato de que a realização do concerto de Bossa Nova no Carnegie Hall tenha ocorrido em paralelo ao lançamento de *covers* ou de versões brasileiras de *hits* importados. De acordo com Pavão, citado por David Treece,

*em 1960, pela primeira vez a mídia deu grande publicidade para uma estrela do rock nascida no Brasil, Celly Campello, a 'Namorada do Brasil', cujas músicas tocavam exaustivamente nas rádios. Ela ainda colaborava com os mecanismos promocionais que estavam sendo desenvolvidos para o mercado de consumo, gravando 'jingles' e emprestando seu nome a uma boneca infantil. O aparecimento da primeira revista brasileira de rock, em agosto de 1960, marcou a consolidação deste gênero da indústria fonográfica, que, por volta de 1962, lançava um grande repertório de 'covers' e versões dos 'hits' norte-americanos, bem como material original, conjunto doméstico de instrumentistas, filmes, rádios e shows de TV (Apud: TREECE, 2000, p. 139).*

Para David Treece,

*Isto ocorreu no mesmo ano em que a bossa nova lançou-se em sua primeira incursão ao mercado internacional, no lendário concerto do Carnegie Hall, em 21 de novembro. Apesar dos problemas de organização, o show teve*

<sup>25</sup> Por exemplo, a reportagem *Bossa Nova desafinou nos EUA* de Orlando Suero para a revista *O Cruzeiro* (SUERO, 1962, p. [?]).

<sup>26</sup> De acordo com o artigo *Bossa De Retorno, os compositores Roberto Menescal e Mauricio Marconi, que regressaram dos Estados Unidos, mostraram-se surpresos, ainda no Galeão, com as notícias divulgadas no Rio, segundo as quais havia sido um fracasso o concêrto de bossa nova no Carnegie Hall de Nova Iorque. Disseram os dois compositores que o sucesso da bossa nova é comprovado pelos contratos, para gravação, que firmaram recentemente, nos Estados Unidos, João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Carlos Lira, o Sexteto Bossa-Rio e o Quarteto Castro Neves* (BOSSA, 1962a, p. 42).

*uma grande audiência, funcionando como uma amostra dos principais nomes da bossa nova, como João Gilberto, Luís Bonfá e Oscar Castro Neves. Com a entusiástica presença de inúmeros músicos de 'jazz' como Stan Getz, Charlie Byrd e Gary Burton, o show expôs o novo estilo para uma ampla e internacional audiência, angariando contratos de gravação para inúmeros artistas brasileiros (TREECE, 2000, p. 139-140).*

No início da década, segundo David Treece, o interesse do mercado fonográfico brasileiro estava voltado para o apelo dionísio do *rock* ou para a racionalidade apolínea da Bossa Nova (TREECE, 2000, p. 140). Conseqüentemente, ao investir em gêneros variados, a indústria do disco adaptava-se ao gosto da juventude brasileira, e era capaz de atrair uma parcela do público cujo interesse era a dança, e uma outra parcela cujos interesses estavam aquém dos impulsos corporais.

Em decorrência da aceitação da Bossa Nova pelo público norte-americano, em 1963 Carlos Lyra já havia editado no mercado norte-americano cinco músicas: *Se É Tarde Me Perdoa* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), *Saudade Fez Um Samba* (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), *Coisa Mais Linda* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), *Influência Do Jazz* (Carlos Lyra) e *Quem Quiser Encontrar O Amor* (Carlos Lyra e Geraldo Vandré), rendendo na época um adiantamento de mil dólares (LIRISMO, 1963, p. 20).

Novamente o compositor relacionou a rentabilidade financeira proporcionada pelo mercado fonográfico norte-americano com a aceitação da “moderna” música popular brasileira no exterior. É possível dizer que naquela época (hoje provavelmente seria diferente), qualidade, sucesso e lucro eram elementos que andavam juntos para Carlos Lyra.

A antinomia entre o mundo do artesanato (produção individual) e o mundo da indústria (produção em grande escala), acentuado por Arnaldo Daraya Contier (CONTIER, 1998, p. 17), caracterizou a obra de Carlos Lyra quando do lançamento de seu repertório nacional e internacionalmente, através dos mecanismos proporcionados pela indústria fonográfica. A necessidade latente de evidenciar a realidade brasileira permeada de contradições e desníveis sociais aliada ao propósito de elevar o nível da música popular brasileira, sintetizaram a trajetória de engajamento político e cultural de Carlos Lyra, pelo menos até 1964.

A trajetória do compositor pode ser entendida como uma das primeiras a apresentar as contradições da produção da música de protesto no contexto de ditadura militar

e consolidação da indústria cultural no país<sup>27</sup>. A participação do compositor no mercado fonográfico nacional e estrangeiro não interrompeu suas atividades como diretor musical do Teatro de Arena e do CPC. Por isso, é interessante observar a participação (ora como coordenador, ora como integrante) de Carlos Lyra em dois shows com interesses e objetivos tão distintos como o concerto Bossa Nova At Carnegie Hall em Nova Iorque, realizado em 16 de dezembro de 1962, e a Noite da Nova Música Brasileira, programada para acontecer no dia 30 de março de 1964 para comemorar a inauguração o Teatro da UNE, cujos espetáculos foram cancelados em virtude do incêndio da sede estudantil pelos militares. O primeiro show objetivava apresentar a Bossa Nova ao mercado fonográfico norte-americano, enquanto o segundo, almejava concretizar o tão sonhado e planejado Teatro da UNE que, se fosse inaugurado, seria palco de debates, discussões e apresentações da cultura popular.

---

<sup>27</sup> Em virtude da ampliação dos públicos dos festivais da canção, a *performance* de apartamento e a música de câmara, típicas da Bossa Nova, foram colocadas para segundo plano no contexto de ditadura militar. O fato explica em parte a ausência dos compositores e intérpretes ligados à Bossa Nova no cenário dos festivais da canção (NAPOLITANO, 2001, p. 29).



### 3. A QUESTÃO DA CULTURA POPULAR: AS POLÍTICAS CULTURAIS DO CPC

#### 3.1. ESTRATÉGIAS DE ORGANIZAÇÃO SÓCIO-CULTURAL DA INTELLECTUALIDADE ENGAJADA

A preocupação com a função social da arte e a conseqüente aglutinação da intelectualidade em torno da concepção de cultura popular organizada pelo núcleo de teatro engajado (Teatro de Arena e CPC) influenciou a politização de Carlos Lyra, na medida em que este se aproximava dos dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Francisco de Assis.

No teatro a primeira produção musical de Carlos Lyra foi para peça *A Mais-Valia Vai Acabar*, Seu Edgar, redigida por Oduvaldo Vianna Filho, dirigida por Francisco de Assis e encenada no Teatro de Arena, já instalado na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro. A identificação da juventude com o teatro durante as décadas de 50 e 60 foi favorecida pela criação no final da década de 40 do TBC por Franco Zampari e da Escola de Arte Dramática (EAD) por Alfredo Mesquita. O primeiro fascinava pela oportunidade de profissionalização e o segundo pela possibilidade de formação de atores.

A renovação do teatro pautada pelo aperfeiçoamento técnico, pela formação de platéia e de atores, cenógrafos, figurinistas e diretores, transformava a arte cênica brasileira, segundo críticos de época, numa *coisa séria* [sem grifo no original] (CRUZ, 1956, p. 119). Mas o repertório clássico europeu e o público burguês incomodavam consideravelmente o núcleo do teatro comprometido com a politização da dramaturgia brasileira, traduzida pela apresentação do nacional-popular. Até então, a vertente engajada na nacionalização e popularização do teatro brasileiro considerava que o aperfeiçoamento da forma não correspondia à inércia do conteúdo e à inflexão do público. De acordo com o pensamento da época a dramaturgia brasileira vivia no ostracismo e o público permanecia na ignorância (CRUZ, 1956, p. 120).

Para o dramaturgo e ator Gianfrancesco Guarnieri, a concepção de que somente o repertório estrangeiro poderia conciliar o êxito artístico com o êxito de bilheteria (GUARNIERI, 1959, p. 121) contribuía para a ausência de investimentos governamentais e empresariais, retardando a formação de um teatro “genuinamente” brasileiro.

Para Haroldo Santiago, um dos principais críticos teatrais da época, a

*afluência de diretores europeus se por um lado impulsionou-nos esteticamente, e não podemos negá-lo, por outro lado impediu, ou melhor, adiou por algum tempo a construção de um teatro realmente brasileiro, já que êstes encenadores trouxeram da Europa tôda uma concepção de teatro que nos era socialmente estranha e que necessitaria de algum tempo para ser digerida e transformada em organismo vivo* (SANTIAGO, 1959, p. 199).

Para compreender as idéias de engajamento artístico em evidência na década de 60, é necessário traçar um panorama histórico do teatro brasileiro – particularmente do Teatro de Arena – com a intenção de elucidar as questões estéticas e ideológicas (e por que não orçamentárias) que motivaram artistas e intelectuais na constituição de um teatro “genuinamente” brasileiro e que mais tarde contribuiria para a arregimentação da intelectualidade e conseqüentemente para a formação do CPC, núcleo de debate e discussão sobre cultura popular.

O maior mérito da EAD, criada em 1948 por Alfredo Mesquita, no cenário do teatro brasileiro foi a formação de profissionais do teatro, compondo um quadro de atores e diretores para o TBC e também o incentivo para a criação do primeiro teatro de arena em caráter permanente da América do Sul. Ironicamente, o Teatro de Arena assim que constituiu para si uma identidade própria, passou a ser conhecido como ávido crítico da estrutura dita exclusivamente comercial do TBC, sobretudo em relação ao predomínio do repertório europeu e do público de classe média.

Por intermédio da experiência adquirida através do Theatre’50, cuja formulação teórica acerca do teatro de arena está contida no livro *Theatre-In-The-Round* da encenadora Margo Jones, o crítico de teatro e professor da EAD, Décio de Almeida Prado, orientava o ainda aluno José Renato na apresentação da peça *O Demorado Adeus* de Tennessee Williams, primeira incursão brasileira pelo gênero do teatro de arena (MAGALDI, 1984, p. 10-11).

O êxito da apresentação na EAD impulsionou a organização da Companhia de Teatro e Sociedade de Arena, firmada inicialmente por sistema de sócios, cuja primeira encenação apresentada oficialmente foi a peça *Esta Noite É Nossa*, de Stafford Dickens, sob direção de seus sócio-fundadores (José Renato, Geraldo Matheus, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana), estreada em 11 de abril de 1953 no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, em virtude da inexistência de uma sede própria. Entretanto, não tardou a inauguração da sede

na rua Theodoro Bayma, n.º 94, em frente à Igreja da Consolação na cidade de São Paulo em 1 de fevereiro de 1955 (MAGALDI, 1984, p. 11-12).

Considerando a especificidade do orçamento de cada companhia teatral, o repertório adotado pelo Teatro de Arena no período de 1953 a 1955<sup>28</sup> é semelhante ao repertório do TBC que, posteriormente, será criticado pelos principais dramaturgos do Teatro de Arena por ocasião da politização do teatro brasileiro, sobretudo pela receptividade da peça O Cruzeiro Lá No Alto, renomeada Eles Não Usam Black-Tie, de Gianfrancesco Guarnieri. Portanto, *de uma espécie de TBC pobre, ou econômico, o grupo evoluiu, para converter-se em porta-voz das aspirações vanguardistas de fins dos anos cinquenta* (MAGALDI, 1984, p. 7).

Embora a preocupação com as implicações estéticas e ideológicas do teatro tenha transformado o Teatro de Arena em porta-voz das aspirações vanguardistas, é preciso considerar que o precário orçamento destinado ao aperfeiçoamento técnico e ao pagamento de impostos e direitos autorais (comparado aos recursos disponíveis para as grandes companhias da época como o TBC e o Teatro Cacilda Becker), contribuiu para renovação do teatro brasileiro ancorado na adoção do gênero teatro de arena, na aplicação do sistema de sócios, na fusão entre Teatro de Arena e Teatro Paulista do Estudante (TPE) e na politização do repertório através da inserção do problema nacional-popular.

No exemplar da revista Tempo Brasileiro de fevereiro de 1956, o diretor José Renato afirmava que a razão pela qual havia escolhido criar um teatro em formato de arena era de ordem econômica, pois *nele não existe cenário e o palco é um simples espaço no centro do círculo formado pelas cadeiras. Para um teatro de pouco público, como o brasileiro, a única possibilidade de auto-suficiência, parece-me, está no teatro de arena, que despende menos dinheiro. Numa montagem comum gasta-se a décima parte do que exigiria um teatro normal* (Apud: MAGALDI, 1984, p. 15-16). Justamente por isso o texto e a representação dos atores desempenhavam uma importância primordial para o tipo de encenação que se baseou no gênero teatro de arena. De acordo com o balanço realizado por José Renato, *no teatro de arena, preocupamo-nos com um espetáculo mais puro. Sua verdadeira vedete é o texto. Com a ausência de cenários e a proximidade do palco, toda a*

<sup>28</sup> Esta Noite É Nossa, de Stafford Dickens, dirigida por José Renato, Geraldo Matheus, Sérgio Sampaio e Emílio Fontana (1953); Uma Mulher E Três Palhaços, de Marcel Achard (1964); Escrever Sobre Mulheres, de José Renato (1955); A Rosa Dos Ventos, de Claude Spaak, dirigida por José Renato (1955); O Prazer Da Honestidade, de Pirandello (1955); Não Se Sabe Como, de Pirandello (1955) e À Margem Da Vida, de Tennessee Williams (1955).

*atenção se concentra sobre a peça e o desempenho. Os autores deveriam, aliás, entusiasmar-se com o teatro de arena, porque é o que mais os valoriza. Nos teatros comuns, uma rica montagem pode iludir o espectador* (Apud: MAGALDI, 1984, p. 16).

No ano de 1956, além das dificuldades financeiras enfrentadas pelo Teatro de Arena, outros dois fatores contribuíram para materializar a renovação estética e temática em curso no teatro brasileiro: a associação do TPE e a contratação de Augusto Boal.

Fundado por estudantes da FFLCH da USP, o TPE, que já se apresentava em horários alternativos na sede do Teatro de Arena, via na proposta de junção oferecida por José Renato, então diretor do Teatro de Arena, uma possibilidade de profissionalização paralela ao modelo tido como exclusivamente comercial pelo TBC, enquanto para o Teatro de Arena, a união favorecia a formação de um elenco permanente e outro itinerante<sup>29</sup>. Além do mais, a participação de Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri – pertencentes ao TPE – acrescentava ao Teatro de Arena a preocupação com a formação de um teatro nacional-popular, realista e crítico, sob forte influência de Ruggero Jacobbi, o mais politizado encenador contratado pelo TBC (PATRIOTA, 1999b, p. 98).

Segundo Sábato Magaldi, *depois de adotar, durante as primeiras temporadas, política semelhante à do TBC, o Arena definiu a sua especificidade, em 1958, a partir do lançamento de 'Eles Não Usam Black-Tie', de Gianfrancesco Guarnieri. A sede do Arena tornou-se, então, a casa do autor brasileiro* (MAGALDI, 1984, p. 7).

Recém-formado no curso de Dramaturgia e Direção da Universidade de Colúmbia em Nova Iorque, Augusto Boal foi convidado por José Renato a integrar os quadros do Teatro de Arena como segundo encenador, já que o primeiro (e único até então) era o próprio José Renato. Assim que aceitou o convite, Augusto Boal mudou-se para São Paulo em julho de 1956 trazendo para o Teatro de Arena toda a experiência adquirida da Universidade de Colúmbia e organizou seminários de dramaturgia no Teatro de Arena, incentivando o estudo, a comunicação e a produção dos autores, atores e diretores.

Se as dificuldades financeiras propiciaram a criação do Teatro de Arena e os estudantes do TPE interferiram na politização do repertório, Augusto Boal contribuiu para a introdução, entre os atores, autores e diretores, de debates e discussões teórico-metodológicas acerca da própria linguagem teatral.

<sup>29</sup> Um elenco itinerante poderia concretizar as intenções dos dramaturgos de constituir uma linguagem teatral nacional-popular e estendê-la a um público mais diversificado, ao alcance de estudantes e operários, por exemplo.

A preocupação com a linguagem, a valorização do texto e as despesas com impostos e direitos autorais (custo este considerado legítimo por José Renato, embora desproporcional, já que era cobrado o mesmo valor para pequenas, médias e grandes companhias teatrais) incentivavam o próprio ofício dos autores brasileiros. Por essas razões a peça *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, pode ser entendida como resultado da política empreendida pelo Teatro de Arena que transformou a referida obra em porta-voz das aspirações vanguardistas.

Estreada em 22 de fevereiro de 1958, embora redigida em 1955, a peça obteve considerável receptividade de público e crítica. Crítica esta representada por Décio de Almeida Prado (In: GUARNIERI, 1997), Sábato Magaldi (In: GUARNIERI, 1997), Delmiro Gonçalves (In: GUARNIERI, 1997), Paulo Francis (In: GUARNIERI, 1997) e antecipadamente Paulo F. Alves Pinto<sup>30</sup>. Além da boa aceitação, a peça contribuiu para solucionar a situação financeira insustentável na qual se encontrava o Teatro de Arena e por causa da qual cogitava-se o encerramento das atividades culturais promovida pela referida companhia teatral transformada por essa ocasião em centro cultural destinado não só às atividades teatrais, mas também a outras áreas de expressão artística. Segundo Dênis Moraes, o sucesso da peça salvou o Teatro de Arena da falência, já que obteve um retorno financeiro alcançado por poucas companhias teatrais na época. Em cartaz durante um ano, apresentou-se 512 vezes em quarenta cidades do interior, sindicatos e até circos (MORAES, 2000, p. 76).

A peça *Eles Não Usam Black-Tie* (Vide: GUARNIERI, 1997)<sup>31</sup> aborda as relações individuais e coletivas que norteiam a ação e o pensamento de Tião (filho) e Octávio (pai) a respeito de uma greve que estava para acontecer na fábrica onde ambos trabalhavam. A apresentação de problemas sociais urbanos sob a égide da luta de classes não implicou em julgamento, por parte do autor, das posições políticas e ideológicas dos protagonistas da peça. Em nenhum momento percebe-se a tomada de posição do autor pelas idéias de um ou outro indivíduo. As questões individuais que atormentam Tião (a gravidez inesperada de Maria, sua noiva) e as coletivas que motivam Octávio (a luta contra a exploração capitalista e por melhores salários para os operários), foram igualmente importantes no processo de

<sup>30</sup> Apresentada pela primeira vez em 22 de fevereiro de 1958, a peça já era objeto de crítica um ano antes. É possível que o crítico Paulo F. Alves Pinto tenha tido contato apenas com o texto, já que não mencionou a interpretação dos atores ou a própria direção de José Renato (PINTO, 1957, p. 179-182).

<sup>31</sup> Elenco: Maria (Miriam Mehler), Tião (Gianfrancesco Guarnieri), Chiquinho (Flávio Migliaccio), Otávio (Eugênio Kusnet), Romana (Lélia Abramo), Terezinha (Celeste Lima), Jesuíno (Francisco de Assis), João (Henrique Cezar), Dalva (Riva Nimitz) e Bráulio (Milton Gonçalves) (In: GUARNIERI, 1997).

constituição de uma psicologia dos personagens. Os problemas que atormentam o indivíduo e a sociedade no mundo moderno, foram colocados sob o mesmo patamar. Não ocorreu, nesse sentido, a subordinação de nenhum dos planos.

A receptividade da peça *Eles Não Usam Black-Tie* acelerou a organização do Seminário de Dramaturgia<sup>32</sup>, realizado exatamente dois meses após a estréia da peça. Segundo Sábato Magaldi,  *julgava-se importante estimular o aparecimento de novas obras, que alicerçariam um teatro fundamentalmente nosso e alimentariam, também, o cartaz do Arena e de outros grupos que se irmanassem nos mesmos ideais* (MAGALDI, 1984, p. 33). A programação do Seminário de Dramaturgia abordava os seguintes tópicos: 1) Parte Prática: a) técnica de dramaturgia e b) análise e debate de peças; 2) Parte Teórica: a) problemas estéticos do teatro, b) características e tendências do teatro moderno brasileiro, c) estudo da realidade artística e social brasileira, d) entrevistas, debates e conferências com personalidades do teatro brasileiro (MAGALDI, 1984, p. 33). Mais tarde, organizariam também um Laboratório de Interpretação com o intuito de estudar o método *Actors' Studio* e a obra de Constantin Stanislavski.

Motivado pelo sucesso de público e crítica<sup>33</sup> de sua peça, Gianfrancesco Guarnieri delineou no artigo *O Teatro Como Expressão Da Realidade Nacional* (GUARNIERI, 1959, p. 121-126), os pressupostos teóricos do engajamento teatral com base no conceito nacional-popular. Como evidenciou Omar Rodrigues Cruz, os teatrólogos Renato Viana, Álvaro Moreyra, Dulcina e Pascoal Carlos Magno, já haviam apresentado preocupações correlatas à nacionalização e popularização do teatro brasileiro. Ainda na década de 30, segundo o crítico, queria o teatrólogo Renato Viana, *que nós procurássemos as nossas fórmulas baseadas na experiência dos outros e não copiá-los [sic] servilmente* (CRUZ, 1956, p. 112).

<sup>32</sup> Participaram do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena: Augusto Boal, Barbosa Lessa, Beatriz de Toledo Segall, Flávio Migliaccio, Francisco de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Maria Thereza Vargas, Manoel Carlos, Miguel Fabregas, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, Roberto Freire, Raymundo Victor Duprat, Roberto Santos, Sábato Magaldi e Zulmira Ribeiro Tavares.

<sup>33</sup> Segundo Paulo F. Alves Pinto, *não há nenhuma deformação do conteúdo artístico em razão de ele não ser superficial e tomar um aspecto eminentemente social e revolucionário. Não há demagogia panfletária ou ortodoxia política deformante na tomada de posição mas pelo contrário há mais vigor e sentimento presente* (PINTO, 1957, p. 181-182), e continua o crítico de teatro, *é com essa qualidade de contribuições e de autores que se afirmará no Brasil uma intelectualidade artística de esquerda com real valor, capaz de se projetar além das nossas fronteiras revelando ao mundo as peculiaridades brasileiras que cercam os universais problemas da classe operária* (PINTO, 1957, p. 182).

Embora o artigo A Origem Da Revolução Do Teatro Brasileiro de Osmar Rodrigues Cruz procurasse descaracterizar o sentido da renovação empreendida pelas novas gerações do teatro, o autor acertou quando, em relação ao teatrólogo Renato Viana, considerou que *sua voz perdeu-se no meio das mediocridades [sem grifo no original]* (CRUZ, 1956, p. 113). De fato, essas vozes isoladas no cenário brasileiro não representaram uma movimentação geral da intelectualidade voltada para a renovação das artes no país e sim manifestações dispersas e individuais.

A função teórica do artigo O Teatro Como Expressão Da Realidade Nacional e as atividades culturais promovidas pelo Teatro de Arena, encontraram na instituição de uma intelectualidade comprometida com a função social da arte, o seu maior mérito. Não seria, pois, exagerado considerar o artigo de Gianfrancesco Guarnieri como marco fundador do debate estético e ideológico vigente até o golpe militar de 1964. Vestígios das idéias de Gianfrancesco Guarnieri podem ser vistos nas formulações de artistas e intelectuais do CPC, como por exemplo Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevam Martins, Ferreira Gullar e Carlos Lyra, e não havia ambiente mais apropriado que a Revista Brasiliense<sup>34</sup> para a publicação do artigo.

De acordo com Carlos Guilherme Mota, a Revista Brasiliense é fundamental para se compreender o pensamento da esquerda brasileira durante as décadas de 50 e 60 (Apud: LIMA, 1986, p. 190-191). Como principal veículo da ideologia do nacionalismo, o objetivo dos 51 exemplares publicados entre outubro de 1955 e fevereiro de 1964, era analisar os problemas econômicos, sociais e políticos da sociedade brasileira<sup>35</sup>, contribuindo para a melhoria das condições de vida da população e para a renovação e progresso da cultura, como expressão autêntica da vida brasileira (EDITORIAL, 1955, p. 2). Após cinco anos de existência, o artigo introdutório do periódico redigido pelo editor Elias Chaves Neto, examinava o papel da Revista Brasiliense, naquela ocasião comprometida com o movimento nacionalista brasileiro:

*a “Revista Brasiliense”, constituída com o fito de ser um órgão de expressão do pensamento nacionalista brasileiro, continuará na sua luta de esclarecimento da opinião pública no sentido de levá-la a compreender os*

<sup>34</sup> De acordo com Paulo Sérgio Pinheiro, a Revista Brasiliense *está toda microfilmada, e é comercializada pela “Cast Microfilm System”, do Departamento da Revista da Califórnia* (Apud: LIMA, 1986, p. 191).

<sup>35</sup> Segundo Marcelo Ridenti, *numa revista que enfatizava os problemas sociais, econômicos e políticos brasileiros, o mundo das artes passou a ganhar presença freqüente a partir de 1960. Até então, a revista – que ficou marcada pela centralidade da questão nacional – em geral trazia pelo menos um artigo por número sobre temas culturais, mas poucos sobre a cultura viva em produção na época* (RIDENTI, 2000a, p. 82)

*fundamentos teóricos do movimento nacionalista, e a apoiar uma política que, com a defesa do nosso País, visa resolver os problemas de atraso e miséria em que se debate a maior parte da população do País* (CHAVES NETO, 1960, p. 3).

Segundo Gianfrancesco Guarnieri, a afirmação da dramaturgia brasileira entre as encenações teatrais de origem estrangeira foi estimulada pela aceitação do público, pela criação da lei “dos dois por um”<sup>36</sup> e pela formação de autores, atores e diretores comprometidos com uma *mentalidade nova* (GUARNIERI, 1959, p. 122), constituída por meio da expressão nacional-popular. Para o dramaturgo, *a obra dos novos autores brasileiros demonstra claramente a necessidade geral de tratar de temas sociais, problemas de nosso povo em nosso tempo, o que nos dá a medida de quanto nossa juventude se aflige com os problemas atuais e quanto os artistas jovens procuram participar dessas lutas* (GUARNIERI, 1959, p. 122).

De acordo com Gianfrancesco Guarnieri, uma definição da própria obra deveria se impor aos dramaturgos: *ou ficamos com o que caminha para a destruição, ou ficamos com o que surge, com o “novo”* (GUARNIERI, 1959, p. 124). A polaridade entre setores categorizados nacionalista-progressista e reacionário-entreguista, trazida à luz pela Declaração Sobre A Política Do Partido Comunista Brasileiro, foi incorporada no debate estético e ideológico do período: de um lado, os artistas que defendiam a arte pela arte simbolizavam as forças reacionárias-entreguistas; de outro lado, os artistas que defendiam a frente única representavam as forças nacionalistas-progressistas. A interiorização das teses mais caras ao PCB, levou o dramaturgo a declarar:

*enquanto vacilarmos diante de belas frases como “valor da arte pura”, “sentido intrínseco [sic] do belo”, “supremacia da forma” e outras tais; enquanto nos sentirmos pequeninos diante de uma cultura tradicional, enquanto temermos formulações obscuras criadas pela necessidade de manter as grandes massas na maior ignorância, não só trairemos nosso anseio natural de jovens de servir às forças progressistas, como nos manteremos numa atitude pusilânime que só poderá atrasar o progresso dessas mesmas forças* (GUARNIERI, 1959, p. 124-125).

Se apostássemos num resumo antecipado desse contexto, veríamos que as teses do PCB, o ideário do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e as formulações teóricas, as declarações, as entrevistas e os depoimentos dos integrantes do Teatro de Arena

<sup>36</sup> Essa lei previa que para cada três peças encenadas no Brasil, uma deveria ser de autor brasileiro. Com isso, a lei objetivava incentivar a produção de textos nacionais e conseqüentemente valorizar os nossos escritores.



ou do CPC, tornam-se difusas quando transfere-se a atenção para o produto artístico (filmes, canções e peças teatrais) produzido por estes mesmos integrantes no âmbito do problema nacional-popular, como sugere Rosângela Patriota (PATRIOTA, 1999a, p. 99-121). Afinal, uma série de outros elementos influenciam, com igual ou maior força, a composição estética. Por exemplo, as coordenadas de situação (tempo e espaço), os elementos constitutivos (artista, tema e tecnologia) e as coordenadas de mercado (produção, divulgação e recepção). Logo, a antinomia entre o que se fala e o que se faz é um dos principais problemas que motiva muitos de nós a analisar a obra de determinado cineasta, dramaturgo, compositor ou intérprete.

Com tantas críticas ao caráter dogmático e sectário do realismo socialista<sup>37</sup>, tanto na produção artística quanto na produção intelectual, torna-se compreensível a rejeição de pesquisadores e críticos com relação aos trabalhos que analisam as manifestações artísticas ou as obras de arte diretamente subordinadas ao contexto político, econômico e social de uma determinada época<sup>38</sup>. Porém, é preciso estabelecer distinções entre as análises das manifestações artísticas **subordinadas** ao contexto histórico e as análises das manifestações artísticas **relacionadas** ao contexto histórico.

A tentativa de evidenciar as possíveis conexões entre uma e outra categoria, não significa nenhuma adesão precipitada à perspectiva que considera a superestrutura como reflexo da infra-estrutura constituída a partir do emprego do conceito de materialismo histórico<sup>39</sup>, mas uma possibilidade de análise capaz de compreender a produção artística e intelectual como uma das formas possíveis e aparentes de representação do processo histórico (NAPOLITANO, 1999a, p. 19).

Embora não tenham os isebianos, herdeiros dessa tradição materialista vinculada ao marxismo, conseguido como tantas outras organizações, romper com as raízes intelectualistas e elitistas da instituição, visíveis no regulamento geral que prescrevia-se como *centro permanente de altos estudos políticos e sociais de nível pós-universitário que tem por finalidade o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais (...) para o fim de aplicar as*

<sup>37</sup> Sobre o realismo socialista e sobre o zdhanovismo consultar o artigo Do “Realismo Socialista” Ao Zdhanovismo (STRADA, 1987, p. 151-219). Sobre suas manifestações no Brasil consultar o artigo Utopia, Música e História: Koellreutter E O Jdanovismo No Brasil (CONTIER, 1996, p. 203-218).

<sup>38</sup> Entre os pesquisadores da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão é nosso maior e melhor exemplo.

<sup>39</sup> Constantemente, esse tipo de interpretação é atribuída ao materialismo histórico como método analítico, considerando exclusivamente a obra de Karl Marx e Friedrich Engels. Na realidade, a tentativa dos teóricos stalinistas de incorporar e adequar os escritos de Marx e Engels às suas políticas culturais, acabaram resultando nessa perspectiva sectária e dogmática da arte como instrumento político e partidário e, conseqüentemente, subordinada ao contexto político, econômico e social.

*categorias e os dados dessas ciências à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira, visando a elaboração de instrumentos teóricos que permitiam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional* (Apud: TOLEDO, 1986, p. 227-228), ainda assim, a função destinada ao intelectual na sociedade brasileira foi considerada, segundo os debates sobre as relações entre a sociedade civil e o Estado, uma das principais contribuições do ISEB.

Segundo Caio Navarro de Toledo nunca cansaram de repetir: *é tarefa do pensador dos países subdesenvolvidos – desde que esteja ele “ligado existencialmente com as condições de vida das camadas populares” e em “total descompromisso com os intelectuais das classes exploradoras” – forjar ideologias libertadoras* (TOLEDO, 1986, p. 253). Contrários à idéia de neutralidade da ciência, os isebianos tinham, conforme Caio Navarro de Toledo, *como contrapartida afirmativa a defesa do engajamento e da militância do pensador e do intelectual nos problemas de seu povo e de seu tempo* (TOLEDO, 1986, p. 253).

Com base na concepção de vanguarda assimilada pela Declaração Sobre A Política Do Partido Comunista Brasileiro, era de competência dos militantes do PCB, o papel de representar o proletariado brasileiro (DECLARAÇÃO, 1958. In: NOGUEIRA, 1980, p. 26). A idéia de representação das massas, foi internalizada por intelectuais, artistas e estudantes engajados no processo de politização das manifestações artísticas no país. Nesse sentido, a declaração de Gianfrancesco Guarnieri é representativa:

*não vejo outro caminho para uma dramaturgia voltada para os problemas de nossa gente, refletindo uma realidade objetiva do que uma definição clara ao lado do proletariado, das massas exploradas. Para analisarmos com acêrto a realidade, para movimentarmos nossos personagens em um ambiente concreto e não de sonho, o único caminho será o aberto pela análise dialético-marxista dos fenômenos, partindo do materialismo filosófico* (GUARNIERI, 1959, p. 124).

Até 1964 as aspirações dos setores da esquerda brasileira correspondiam às orientações políticas do PCB que, naquele momento específico, baseava-se na adequação dos princípios universais do marxismo-leninismo às particularidades específicas do desenvolvimento histórico brasileiro (PRESTES, 1958. In: NOGUEIRA, 1980, p 30).

A ênfase na temática política e social entre as peças teatrais despertou nos dramaturgos do Teatro de Arena o desejo de se aprofundarem nas questões populares de acordo com os conceitos marxistas (MORAES, 2000, p. 92). Um exemplo disso é a abordagem do conceito da mais-valia em formato de peça teatral.

As concepções sobre a cultura popular em sintonia com o nacional-popular estimularam inúmeros debates e discussões neste período. Considerando as diferenças e divergências entre as propostas do Teatro de Arena, do CPC, do Grupo Opinião e do Cinema Novo, *todos giram em torno da busca artística das 'raízes da cultura brasileira, no povo', o que permite caracterizar essas propostas, genericamente, como nacional-populares, típicas do romantismo da época* (RIDENTI, 2000a, p. 128-129). Por isso, antes de qualquer enquadramento teórico-metodológico, é preciso que *procuremos as maneiras pelas quais em diferentes momentos e por diferentes sujeitos essas idéias e imagens são construídas e porque o são, deixando vir à tona diferentes modos de articular ou de separar os dois termos, em vez de buscarmos "o" nacional-popular que se materializaria em todas as manifestações culturais* (CHAUI, 1983, p. 14).

Ao considerar a cultura popular *fruto direto dos mais autênticos sentimentos populares* (GUARNIERI, 1959, p. 125), *fontes inesgotáveis de ensinamentos e inspiração* (GUARNIERI, 1959, p. 125) e *elementos indispensáveis para uma apreciação acertada de tudo o que se diz sobre a vida, o homem, a sociedade* (GUARNIERI, 1959, p. 125), Gianfrancesco Guarnieri mostrou-se próximo do sentido atribuído ao nacional e ao popular empreendido pelos folcloristas. Nos anos seguintes, a cultura popular como expressão “pura e ingênua” das classes populares, será contestada pela (re)interpretação realizada pelos artistas e intelectuais do CPC.

Nessas circunstâncias, como já foi abordado, o Teatro de Arena iniciou inclusive um movimento de reorganização dos repertórios das companhias teatrais já consolidadas em termos de público no cenário teatral brasileiro. A ênfase dada à construção da dramaturgia nacional e à formação do público conquistou um número razoável de promotores e divulgadores da cultura brasileira. Em decorrência disso, percebe-se a influência da peça *Eles Não Usam Black-Tie* e do artigo *O Teatro Como Expressão Da Realidade Nacional* nos programas das principais companhias teatrais da época.

No início dos anos 60, as intenções de Cacilda Becker e Nídia Lícia – ambas representantes de duas conceituadas companhias teatrais – são fundamentais para evidenciar essa tendência em ascensão no teatro brasileiro. Assim, pensar a composição do repertório e a formação do público, orientadas por demandas sociais e políticas, transformou-se em pedra de toque para a maioria dos profissionais de teatro no Brasil.

Por ocasião da apresentação da peça *Em Moeda Corrente Do País*, de Abílio Pereira de Almeida, Cacilda Becker, depois de citar um pensamento de Bertolt Brecht sobre a

função social do teatro, manifestou-se dizendo: *é absurdo não tomarmos posição diante dos problemas relacionados com o nosso tempo. Não há possibilidade de neutralismo em relação à vida. E os problemas de agora não devem ser solucionados com idéias medievais* (Apud: SANTOS, 1961b, p. 172). Quando coteja-se as declarações de Cacilda Becker com as de Gianfrancesco Guarnieri, percebe-se imediatamente as origens do debate: *qualquer tentativa de “neutralismo”, de constituição de uma “terceira-fôrça” será vã, não representando na prática nenhuma alternativa nova, mas sim a forma mais abjeta de reacionarismo, pôsto que pusilânime* (GUARNIERI, 1959, p. 124).

No artigo intitulado O Teatro Experimental Do Serviço Social Da Indústria, José de Oliveira Santos considerou que *até mesmo as companhias permanentes, altamente comprometidas com o gosto e predileção das platéias burguesas, estão atentando profundamente para o fenômeno da linguagem teatral, procurando correlacionar o seu repertório teatral com a conjuntura social brasileira e atrair o operário para as salas de espetáculo* (SANTOS, 1961c, p. 176) e, nas linhas seguintes, *tenho visto mais operários nos espetáculos pagos do “Teatro de Arena” que nos gratuitos do “Sesi”* (SANTOS, 1961c, p. 176).

É claro que associar determinadas companhias teatrais à platéia e ao gosto burgueses foi um dos critérios escolhidos pelo crítico de teatro José de Oliveira Santos. Não deseja-se com isso aderir a esse tipo de posicionamento, mesmo porque há pesquisas acadêmicas sérias que mencionam o engajamento de Cacilda Becker às causas nacionais do teatro brasileiro. O que interessa na citação é evidenciar a influência do Teatro de Arena nos programas de outras companhias teatrais que até então privilegiavam os textos estrangeiros na composição de seus repertórios.

A preocupação com a ampliação do público também se transformou em uma constante no período e esteve presente na maioria dos documentos da época que diz respeito às manifestações artísticas. No programa da peça Um elefante No Caos, de Millôr Fernandes, Nídia Lícia mostrou-se preocupada com a formação e ampliação da platéia: *o nosso maior interêsse é aumentar o público do teatro, lastimavelmente pequeno para uma cidade de milhões de habitantes. O que é preciso é educar novo público, acostumá-lo a vir ao teatro e este novo público tem que ser procurado entre os estudantes* (Apud: SANTOS, 1961b, p. 172).

A inquietação de uma época para com o processo de formação do público foi apresentada de maneiras diferenciadas de acordo com o sentido de engajamento e

participação de cada ator, diretor ou dramaturgo. Embora Cacilda Becker e Nidia Lícia se preocuparam com a nacionalização e popularização do teatro brasileiro, o fizeram por outros caminhos que não os do Teatro de Arena, já que tais preocupações não eram méritos exclusivos do referido grupo. Provavelmente por isso, alguns críticos vinculados às idéias do Teatro de Arena, inclui-se José de Oliveira Santos, as consideraram figuras “conservadoras”. O juízo de valor da época, entretanto, deve ser revisto, relativizado e contextualizado.

A consolidação de um público comprometido com a função social da arte orientou profissionais do teatro e companhias teatrais na adequação de seus repertórios. Nesse sentido, ainda no final de 1960 e início de 1961, Nidia Lícia mostrou-se perspicaz ao identificar no estudante o público alvo do teatro.

Ao apresentar o debate acerca do engajamento artístico no Brasil em evidência no final dos anos 50 e início dos 60, debate este orientado pela relação intrínseca entre o músico Carlos Lyra e os dramaturgos do Teatro de Arena, procura-se destacar a função estratégica do núcleo teatral na constituição da intelectualidade brasileira comprometida em última instância com a causa nacionalista. Na medida em que a intelectualidade se organizada em torno de um eixo comum, a distância entre o artista e as classes populares transformava-se em obstáculo a ser ultrapassado. Os limites impostos pela platéia constituída pelo teatro da época orientava a criação do CPC como símbolo da aproximação entre a classe média e as classes populares.

### 3.2. ESTRATÉGIAS DE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO DO CPC

A atmosfera do cenário teatral paulista, um dos focos da nacionalização e popularização do teatro, proporcionou o retorno de Oduvaldo Vianna Filho, que havia estado no Rio de Janeiro, para o Teatro de Arena, no momento em que Augusto Boal organizava o Seminário de Dramaturgia. Nos anos seguintes, o dramaturgo irá manifestar sua decepção acerca do público do Teatro de Arena que para Vianinha corria atrás do sucesso em vez de prestigiar a qualidade artística do espetáculo (Apud: MORAES, 2000, p. 90).

A possibilidade de viajar com Teatro de Arena em temporada para o Rio de Janeiro em setembro de 1959, no qual apresentariam as peças *Eles Não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, agradou Oduvaldo Vianna Filho que já havia cogitado a idéia de escrever peças teatrais com base em conceitos marxistas.

Assim, o Teatro de Arena promoveu no Rio de Janeiro um Seminário de Dramaturgia sob direção de Oduvaldo Vianna Filho. Simultaneamente, Oduvaldo Vianna Filho, Nelson Xavier, Francisco de Assis e Flávio Migliaccio organizaram um ciclo de estudos sobre Bertolt Brecht e Erwin Piscator, do qual participaram o crítico Miguel Borges e o cineasta Leon Hirszman.

Entretanto, agravavam-se as divergências entre Oduvaldo Vianna Filho e José Renato, em função do modelo empresarial adotado pelo então diretor do Teatro de Arena. Para resolver o impasse e não optar necessariamente pelo seu desligamento da referida companhia teatral, Oduvaldo Vianna Filho sugeriu no relatório *O Artista Diante Da Realidade* que o Teatro de Arena deveria ligar-se à entidades estudantis, partidos políticos, instituições científicas e sindicatos, para facilitar e ampliar sua capacidade administrativa (VIANNA FILHO, 1960 [?]. In: PEIXOTO, 1983, p. 65).

A intenção de aprofundar a discussão de acordo com o vocabulário marxista inspirou o dramaturgo na redação de uma peça que abordasse os problemas do lucro na sociedade capitalista. Porém, faltava-lhe o aparato teórico acerca do conceito de mais-valia, o que o fez se aproximar do ISEB, por intermédio de Francisco de Assis, que já freqüentava a instituição. No ISEB, conheceu Carlos Estevam Martins, assistente de Álvaro Vieira Pinto, que elaborou um roteiro, utilizando-se de cartazes e slides, para apresentar e discutir o conceito de mais-valia com os dramaturgos que se instalaram na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro.

O afastamento de Oduvaldo Vianna Filho do Teatro de Arena, em virtude dos impasses sobre o modo como deveriam ser conduzidas as práticas teatrais, parecia inevitável. Contentar-se com o público de teatro, capaz de pagar o preço das entradas cobrado pelas companhias teatrais, não correspondia aos anseios de Oduvaldo Vianna Filho. Aderir ao modelo empresarial do Teatro de Arena seria para o autor que, *defendeu posições e se engajou em torno de palavras de ordem e de estratégias de luta* (PATRIOTA, 1999b, p. 106), trair a sua própria consciência, forjada no âmbito da aliança de classes.

Compreendida a partir do contexto histórico da época, a peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*<sup>40</sup> transformou-se em peça-modelo para se aplicar os conceitos marxistas às propostas estéticas e ideológicas dos dramaturgos do Teatro de Arena e posteriormente dos compositores e intérpretes vinculados ao CPC. A utilização de recursos como a linguagem direta, os cartazes, os slides e os números musicais<sup>41</sup>, facilitava o entendimento do público a respeito de conceitos aparentemente distantes da realidade, ou seja, a intenção era mostrar como na prática tais conceitos interferiam diretamente na vida cotidiana dos cidadãos.

Terminada a experiência da peça, Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevam Martins e Leon Hirszman procuraram a recém-eleita direção da UNE na figura do presidente eleito Aldo Arantes que exerceu o mandato de agosto de 1961 a julho de 1962 e mantinha vínculos com a Ação Popular (AP) – organização política nascida das contradições entre a Juventude Universitária Católica (JUC) e a alta hierarquia da Igreja Católica. O contato com Aldo Arantes tinha como objetivo realizar na sede da UNE um curso de Filosofia ministrado pelo professor José Américo Mota Pessanha. Com o curso buscavam manter e fortalecer o grupo organizado durante as encenações da peça *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar*. A peça apresentada sob direção de Francisco de Assis no teatro da Faculdade Nacional de

---

<sup>40</sup> Elenco: Vendedor de Suicídios, Economista 4 e Feirante 2 (Alberto Reis); Desgraçado 1 (Allan Vianna); Mosqueteiro (Angelo Antonio); Capitalista 1 (pai), Barbeiro 1 e Economista 2 (Arthur Maia Filho); Capitalista 2 (mocinho), Economista 3, Feirante 7 e Vocalista Velostec (Heleno Prestes); Pancrácio Acácia, Vocalista Velostec, Feirante 5 e Enfermeira (Ignes Maia); Desgraçado 3, Barbeiro 2 e Porteiro da Feira (Joel Ghivelder); Vocalista Velostec e Feirante 4 (Kleber Santos); Mocinha, Enfermeira, Vocalista Velostec e Feirante 1 (Marília Martins); Capitalista 3 (Capanga) e Feirante 6 (Mauro Martins Ribeiro); Desgraçado 2 (Feliz), Vendedor Velostec e Economista 1 (Moysés Ghivelder); Desgraçado 4 (Paulo Hime); Pancrácio Acácio, Gago e Feirante 8 (Pedro Camargo); Ingênua suicida e Enfermeira (Sylvia Granville); Secretária, Enfermeira, Avó e Mulher Genial (Vera de Sant'Anna); Vocalista Velostec e Feirante 3 (Zelinda Paes de Souza) e mais dois bilhões de figurantes (In: MICHALSKI, 1981, p. 210).

<sup>41</sup> Indícios da incorporação dos procedimentos utilizados por Bertolt Brecht na peça *O Coro Dos Contrários*.

Arquitetura no Rio de Janeiro (MARTINS. Apud: BERLINCK, 1984, p. 22), deu origem aos CPCs.

No artigo *Do Arena Ao CPC*<sup>42</sup>, Oduvaldo Vianna Filho, de acordo com a sua leitura do nacional-popular, expôs os principais fatores envolvidos na trajetória do Teatro de Arena, posteriormente instalado no Rio de Janeiro, para a fundação e organização do CPC. Novamente, a preocupação com o público do teatro se apresentou com intensidade. Enquanto o acordo de união entre o Teatro de Arena e o TPE estabelecia *um amplo movimento teatral de apoio e incentivo ao autor e obras nacionais, visando à formação de um numeroso elenco que permitia a montagem simultânea de duas ou mais peças, levando o teatro a fábricas, escolas, faculdades, clubes da capital e do interior do estado, sem prejuízo do funcionamento normal do teatro, contribuindo assim para a difusão da arte cênica em meio às mais diversas camadas do nosso povo* (Apud: MORAES, 2000, p. 58-59), o caráter empresarial adotado por José Renato não correspondia às inquietações iniciais dos jovens dramaturgos, afinal sonhavam com um teatro que atingisse também as massas. Essa contradição expressou-se nas palavras de Oduvaldo Vianna Filho: *o Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares* (VIANNA FILHO, 1962. In: PEIXOTO, 1983, p. 93). Nos anos posteriores a mesma indisposição entre José Renato e Oduvaldo Vianna Filho em relação ao caráter empresarial do Teatro de Arena se repetiu no embate com Carlos Estevam Martins e novamente Oduvaldo Vianna Filho, relacionada à administração do CPC.

O argumento empregado pelo dramaturgo acerca das indisposições entre atividade teatral e atividade empresarial já havia sido utilizado anteriormente por outros autores. A opção pelo público burguês não é entendido como uma opção da direção do Teatro de Arena, e sim como uma limitação estrutural do mesmo. Alguns anos antes, Haroldo Santiago já dizia que a principal diferença entre o Teatro de Arena e as demais companhias teatrais situava-se no campo das intenções ideológicas: *o T. A. visa comunicar-se com um público mais popular enquanto que os outros grupos querem continuar no mesmo padrão de clientela, i. é., os espectadores que se sujeitam a uma etiqueta mais ou menos rígida e podem pagar uma exorbitância pelo ingresso* (SANTIAGO, 1959, p. 201). Todavia, nas linhas seguintes, *é no preço do ingresso que o T. A. falha* (SANTIAGO, 1959, p. 201).

---

<sup>42</sup> O artigo publicado inicialmente na revista *Movimento*, será reproduzido posteriormente na coletânea de textos de Oduvaldo Vianna Filho, organizada por Fernando Peixoto (VIANNA FILHO. In: PEIXOTO, 1983, p. 90-95).



A conscientização dos próprios quadros e das classes populares por intermédio da linguagem teatral era um dos objetivos buscados por dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, mas quem pode garantir que esse era o objetivo do Teatro de Arena enquanto companhia teatral? Se o fosse, as pretensões de atuação como cooperativa não seriam abandonadas em função do caráter empresarial adotado posteriormente, afinal, a realização de um teatro popular sem subsídios governamentais e empresariais não sobreviveria no cenário brasileiro somente com a apresentação em fábricas, sindicatos, universidades ou centros comunitários. Assim,

*a opção do Arena era fatal e a atitude de seus membros ilustrou a escôlha a que foram forçados. Os que mantiveram o nome do grupo básicamente se restringiram a platéias da alta classe-média, que podem pagar ingressos. Serve de exemplo a última temporada no Rio, com a 'Mandrágora' de Maquiavel, cujos preços e propósitos muito se afastavam dos sonhos iniciais de ver 'Êles não usam black-tie' no Sindicato dos Metalúrgicos. Outros componentes do Arena se fixaram no Rio e partiram para uma experiência diferente. Desistindo do profissionalismo em bases comerciais, lançaram no Teatro da Faculdade de Arquitetura o movimento que viria a dar origem ao Teatro Jovem e aos Centros Populares de Cultura da UNE (ROCHA FILHO. In: ROCHA FILHO et. al., 1964, p. 43).*

Na concepção de Oduvaldo Vianna Filho, *o Arena contentou-se com a produção de cultura popular, não colocou diante de si a responsabilidade de divulgação e massificação* (VIANNA FILHO, 1962. In: PEIXOTO, 1983, p. 93), ponto estratégico na atuação do CPC. Na realidade, a organização do CPC foi vista para o dramaturgo como uma tentativa de suprir as principais deficiências e limitações do *inconformado* (VIANNA FILHO In: PEIXOTO, 1983, p. 93) Teatro de Arena, já assimilada as diferenciações entre o artista conformado, inconformado e revolucionário (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 121-144). Entre elas, a arregimentação da intelectualidade no sentido de promover a conscientização das massas em escala industrial, pois *só assim é possível fazer frente ao poder econômico que produz alienação em massa* (VIANNA FILHO, 1962. In: PEIXOTO, 1983, p. 93) para facilitar e ampliar sua capacidade.

Estratégia semelhante foi apresentada no artigo Cultura Popular: Conceito E Articulação publicado na revista Movimento dois números antes do artigo Do Arena Ao CPC, ou seja, duas fases distintas estão presente no momento de organização dos CPCs: *Quem leva cultura, quem recebe cultura* (CULTURA, 1962, p. 12). Esta estratégia e política cultural foi apresentada também no Relatório Do Centro Popular De Cultura, cujo movimento de cultura popular se daria através da atuação em dois grupos inicialmente distintos: a atuação *para os*

grupos sociais e a atuação *com* os grupos sociais (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 444).

Acredita-se que a miscelânea teórica de pensadores ou estadistas (Hegel, Husserl, Mannheim, Karl Marx, Friedrich Engels, Lênin, Stálin, Mao Tse Tung, Che Guevara, Georg Lukács ou Jean-Paul Sartre) na produção teórica do CPC, foi realizada através, não da leitura direta da obra de cada um desses autores, mas de uma reinterpretação da interpretação empreendida pelos intelectuais do ISEB<sup>43</sup> acerca dos mesmos. É possível que, com o contato direto dos estudantes e artistas com as obras desses teóricos, esse quadro tenha sido alterado, sendo portanto os conceitos elaborados por autores como Georg Lukács, Antonio Gramsci, Adolfo Sánchez Vázquez e Walter Benjamin, absorvidos e adaptados diretamente pela intelectualidade do CPC. Entretanto, nos primeiros anos, o ISEB, posteriormente à influência do PCB, configurou-se numa das principais referências para a formação de estudantes e artistas. Essa fase do ISEB, entretanto, tinha tomado outro rumo que, distanciada dos seus primeiros objetivos, constituía-se numa radicalização à esquerda da instituição. Renato Ortiz cita o exemplo do conceito de alienação focado a partir de Karl Marx e Georg Lukács e não mais de Hegel (ORTIZ, 1986, p. 68).

Sob essa perspectiva pode-se analisar o conceito de alienação associado à ideologia do nacionalismo como sustentáculo para a multiplicidade da produção teórica e prática acerca da definição de cultura popular durante a década de 60. Ao definirem como sinônimos popular e nacional<sup>44</sup>, os teóricos do CPC retomaram a versão do ISEB sobre a relação entre alienação e colonialismo / dependência / subdesenvolvimento *versus* desalienação e metrópole / independência / desenvolvimento. Nesse sentido, o livro *Formação E Problema Da Cultura Brasileira*, de Roland Corbisier, teve suas teses reproduzidas e assimiladas entre a produção teórica desenvolvida por Carlos Estevam Martins, Nelson Lins e Barros, Ferreira Gullar, entre outros. Segundo Francisco de Assis, *por isso eu ficava lá no ISEB horas a fio, ouvindo aquelas fitas. Uma coisa que me impressionou muito, na época, foi*

<sup>43</sup> Durante a existência da instituição, passaram pelo ISEB nomes como: Roland Corbisier, Anísio Teixeira, Ernesto Luiz de Oliveira Júnior, Hélio Burgos Cabal, Hélio Jaguaribe, José Augusto de Macedo Soares, Nelson Werneck Sodré, Roberto de Oliveira Campos, Álvaro Vieira Pinto, Cândido Mendes, Alberto Guerreiro Ramos, Evaldo Correa Lima, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Horácio Lafer, Lucas Lopes, Miguel Reale, Pedro Calmon, Paulo Duarte, Heitor Villa-Lobos, Santhiago Dantas, Fernando de Azevedo, Luiz Viana Filho, Hermes Lima, Augusto Frederico Schmidt, Sérgio Milliet, T. Cavalcanti, D. Menezes, R. Almeida, R. Cavalcanti, A. Kafka, Osny Pereira Duarte e W. Guilherme.

<sup>44</sup> Nelson Werneck Sodré afirmava que, *em política, como em cultura, só é nacional o que é popular* (SODRÉ, 1962, p. 17). Já Ferreira Gullar considerou que, *a cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista* (GULLAR, 1965a, p. 9).

*uma tese do Roland Corbisier sobre cultura e desenvolvimento. Ele colocava, de maneira bastante clara, um negócio que eu, depois, desenvolvi bastante* (In: BARCELLOS, 1994, p. 144).

Inspirado no artigo *Le Colonialisme Est Un Système*, de Jean-Paul Sartre (SARTRE, 1956. Apud: ORTIZ, 1986, p. 51), tudo seria subdesenvolvido no subdesenvolvimento para Roland Corbisier. Com base no paralelismo entre o plano econômico (infra-estrutura) e o plano cultural (superestrutura), Roland Corbisier considerava necessário a elaboração prévia de um projeto nacional, capaz de superar e romper com as estruturas coloniais amparada sobretudo na atividade agrícola e promover a emancipação econômica e cultural através da industrialização brasileira.

Segundo Roland Corbisier, *no plano econômico, a colônia exporta matéria-prima e importa produto acabado, assim também, no plano cultural, a colônia é material etnográfico que vive da importação do produto cultural fabricado no exterior* (CORBISIER, 1958, p. 69). No parágrafo seguinte, o intelectual conclui: *exportamos o não ser e importamos o ser. Somos o invólucro vazio de um conteúdo que não é nosso porque é alheio. Enquanto colônia não temos forma própria porque não temos destino* (CORBISIER, 1958, p. 70).

Logo, o consumo do Ser do Outro representava a própria alienação da sociedade brasileira, pois *importar o produto acabado é importar o ser, a forma, que encarna e reflete a cosmovisão daqueles que a produziram. Ao importar, por exemplo, o cadillac, o chicletes, a coca-cola não importamos apenas objetos ou mercadorias, mas também todo um complexo de valores e de condutas que se acham implicados nesses produtos* (CORBISIER, 1958, p. 69).

Para Roland Corbisier, somente a formulação prévia de um projeto voltado para o desenvolvimento econômico e cultural brasileiro seria capaz de permitir a criação de mecanismos e instrumentos para a transformação de uma cultura inautêntica – fruto da dominação econômica e ideológica da metrópole – para uma cultura autêntica – cuja autonomia permite pensar a própria realidade do país. No plano econômico, a industrialização se transformou no principal caminho para conquistar essa autonomia. No plano cultural, era preciso encontrar mecanismos equivalente à industrialização para promover o desenvolvimento (CORBISIER, 1958, p. 69-70), pois *a transformação das estruturas de base, que implica a substituição das importações, a criação da indústria nacional e do mercado interno (...) se realiza (...) por meio de comportamentos livres, racionalmente planejados e executados. Essa transformação das estruturas de base (...) acarreta e provoca,*

*por sua vez, transformações paralelas e simétricas no plano da educação e da cultura* (CORBISIER, 1958, p. 85).

A reinterpretação das teses dos intelectuais do ISEB, entre as quais a de Roland Corbisier, foi difundida entre estudantes, artistas e intelectuais do CPC. Portanto, a criação da entidade sob a égide do movimento estudantil, esteve pautada esteticamente no Teatro de Arena e ideologicamente em partidos políticos, instituições científicas, movimentos de cultura popular, estudantes, operários e camponeses.

Mesmo vinculado à UNE, o CPC podia ser classificado como uma organização administrativa e financeiramente autônoma de acordo com o seu regimento interno que foi submetido à aprovação pela Assembléia Geral em 8 de março de 1962, ou seja, independente das posições políticas e ideológicas da UNE. Na medida em que o movimento estudantil era relativamente coeso, essa particularidade não caracterizava-se como problema. No entanto, entre 61 e 64, a disputa pela hegemonia do movimento estudantil favoreceu o surgimento de organizações político-partidárias divergências, contribuindo para o aparecimento de facções no interior da UNE. Em decorrência disso, a entidade procurou submeter o CPC às decisões da diretoria. Os conflitos entre os dois organismos foram evidenciados por ocasião da segunda UNE-Volante, pois a direção da UNE teve que contratar artistas que não pertenciam aos quadros do CPC, já que estes se recusaram a participar (BERLINCK, 1984, p. 23-24).

Entre a fundação em 1961<sup>45</sup> e a extinção em março de 1964, três nomes integraram a direção do CPC. O primeiro Carlos Estevam Martins, o segundo Carlos Diegues e o terceiro e último Ferreira Gullar. O CPC que pretendia no início de sua formação, manter e fortalecer o grupo formado durante as apresentações da peça *A Mais-Valia Vai Acabar*, Seu Edgar, já apresentava, como o movimento estudantil, dissidências. Na fase final das atividades do CPC havia pelo menos duas correntes no interior da entidade: uma corrente majoritária liderada por Oduvaldo Vianna Filho e a outra por Carlos Estevam Martins, ainda presa aos termos do “manifesto”.

Após breve interinidade de Carlos Diegues (permaneceu apenas por 3 meses como presidente do CPC), a sucessão de Ferreira Gullar para a presidência significava um

---

<sup>45</sup> Enquanto para o relatório do CPC, a entidade havia sido fundada em março de 1961 (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 441), para Manoel Tosta Berlinck o CPC foi criado em dezembro de 1961 (BERLINCK, 1984, p. 9).

acordo político para amenizar os impasses entre Oduvaldo Vianna Filho e Carlos Estevam Martins. Nessa fase, ao defender espetáculos elaborados artisticamente e voltado para um público diversificado, Oduvaldo Vianna Filho estava mais próximo da dissidência do Cinema Novo do que das idéias de Carlos Estevam Martins<sup>46</sup>. Por exemplo, no artigo O Teatro Popular Não Desce Ao Povo, Sobe Ao Povo, o dramaturgo posicionou-se contrário aos termos do “manifesto do CPC”: *não há que, em nome da participação, baixar o nível artístico das obras de arte, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode nos emprestar* (VIANNA FILHO. In: MICHALSKI, 1981, p. 13), pois *acreditamos que seremos mais eficazes quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade* (VIANNA FILHO. In: MICHALSKI, 1981, p. 14).

Nesse contexto, ficou também conhecido o embate estético e ideológico travado entre Oduvaldo Vianna Filho e Leandro Konder sobre a função social da arte e o modo como conduzir as políticas culturais. É provável que – considerando aquele como um dos responsáveis pela iniciação política de Carlos Lyra – o compositor tenha assimilado essa discussão teórica em torno do livro Ensaio Sobre Literatura<sup>47</sup>, de Georg Lukács, principalmente ao afirmar em vídeo-depoimento que na época era comum ouvir falar nos pressupostos teóricos acerca da função social da arte defendidos por Lukács. Mas, como declarou Carlos Lyra, descobriram em Adolfo Sánchez Vázquez, provavelmente estivesse se referindo ao livro A Filosofia da Praxis (VÁZQUEZ, 1977) outra fonte de inspiração<sup>48</sup>, considerada pelo compositor mais coerente com os anseios dos ativistas do CPC.

Leandro Konder defendia as idéias estéticas do pensador húngaro Georg Lukács, contrário ao caráter panfletário considerado ineficiente tanto no plano político, como no plano estético, descaracterizando qualquer tentativa de enquadramento estético e ideológico. Já Oduvaldo Vianna Filho influenciado pela ideologia do “fazer” desconsiderava o caráter teórico e, segundo o dramaturgo, pouco eficaz quando destinado à transformação efetiva da sociedade brasileira. Considerando a posição de Leandro Konder em descompasso

<sup>46</sup> Acompanhar o debate promovido pela revista Senhor sobre cultura popular.

<sup>47</sup> Segundo Leandro Konder, nos anos que se seguiram à publicação do primeiro livro de Georg Lukács, História E Consciência De Classes (1923), o pensador húngaro retomou o estudo dos problemas da literatura, que já abordara nas obras da fase pré-marxista. Estêve na União Soviética, discutindo com escritores soviéticos e defendendo os critérios marxistas contra as simplificações e o imediatismo político ensejados pelo stalinismo (desta época são os estudos sobre Balzac e o seu ensaio 'Narrar ou Descrever'). (LUKÁCS, 1965, p. 3-4).

<sup>48</sup> Seminário Da Bossa Nova À Tropicália realizado em maio de 2001 na Universidade Cândido Mendes no Rio de Janeiro.

com as políticas culturais executadas pelos ativistas do movimento estudantil, extensivo ao CPC, Oduvaldo Vianna Filho não se cansava de repetir: *Pô, lá vem você com Lukács. Você é um chato!* (Apud: MORAES, 2000, p. 132).

A divergência teórica entre Oduvaldo Vianna Filho e Leandro Konder, tendo como pivô de Georg Lukács, autor praticamente desconhecido nos anos que precederam ao golpe militar, pode ser considerada exceção entre os debates de época, pois a leitura de autores como Walter Benjamim, Antonio Gramsci e Georg Lukács, era inexpressiva e pouco difundida entre a intelectualidade, servindo apenas para contrabalançar os discursos e “verdades” sobre arte, cultura e engajamento. Somente nos anos que se seguiram ao golpe de 64 é que tais autores foram lidos com mais atenção e intensidade e, nesse contexto, é representativo o trabalho e a iniciativa de editoras, revistas e intelectuais que contribuíram para que essas idéias chegassem a um número cada vez maior de pessoas.

Constata-se que a trajetória de Oduvaldo Vianna Filho esteve marcada pela revisão constante dos próprios escritos e também dos escritos de outros teóricos. Isso pode explicar em parte porque na década de 60 surgiram múltiplas formas e concepções de cultura popular. Oduvaldo Vianna Filho, num determinado momento, reproduziu os esquemas sintéticos sobre a função social da arte (representada pelas categorias arte popular, arte do povo e arte popular revolucionária ou pela polaridade entre arte pura *versus* arte participante) e, em outra ocasião, abandonou-os em função da impossibilidade de aceitar o dilema que, segundo o dramaturgo, lhes era colocado: *para que haja mensagem, não é possível fazer arte* (VIANNA FILHO. In. MICHALSKI, 1981, p. 13). No decorrer dos anos percebe-se que o dramaturgo, influenciado pela dissidência do Cinema Novo, revisou suas concepção acerca da cultura popular e das condições de difusão e alcance da produção artística.

De modo geral, a produção artística e intelectual do CPC foi indistintamente caracterizada pelo caráter panfletário, pela inferioridade artística ou pela subserviência ao populismo, ora analisada como reflexo das formulações genéricas do “manifesto do CPC”, ora analisada como reflexo da articulação entre populismo e nacionalismo. Entretanto, atualmente alguns pesquisadores como Arnaldo Daraya Contier, Enor Paiano, Marcos Napolitano e Marcelo Ridenti, têm proposto novas abordagens sobre o tema, na medida em que não priorizam o “manifesto do CPC” como tradução direta da arte engajada do período, ou seja, para avançar na discussão acerca da produção artística do CPC é preciso romper com a perspectiva analítica que generaliza unilateralmente as relações entre o documento escrito e

a produção artística engajada da época; como se o diálogo entre um e outro fosse monolítico e harmônico.

É evidente que, determinadas canções como *Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores* (Geraldo Vandré) ou *O Subdesenvolvido* (Carlos Lyra e Francisco de Assis), transformaram-se em manifestos políticos apoiados em esquemas harmônicos elementares (CONTIER, 1998, p. 43). Todavia, não pode-se reduzir toda a produção artística de uma geração ou de um mesmo artista, tendo em vista somente uma ou outra obra de arte realizada com finalidade essencialmente didática/política, o que não significa também reducionismo estético, e, no entanto, se Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Carlos Lyra tiveram momentos de inspiração política traduzidos na forma pedagógica de criação, isso não representa, necessariamente, o aspecto principal de suas respectivas criações.

A leitura monolítica sobre a produção do CPC esteve vinculada à crítica historiográfica produzida principalmente na década de 80, sobre a introdução do nacional-popular nas manifestações artísticas dos anos 60. Tomada como uma ramificação da relação entre o populismo e o nacionalismo, as concepções teóricas de Octávio Ianni e Francisco Corrêa Weffort conquistaram o apreço intelectual de um número expressivo de pesquisadores e críticos<sup>49</sup>.

As motivações de Francisco Corrêa Weffort e Octávio Ianni foram semelhantes às motivações da historiografia predominante na década de 80, pois ambas estiveram inseridas no quadro de revisionismo das atividades e estratégias do PCB, seja em decorrência do golpe militar de 1964, seja por ocasião do processo de redemocratização da sociedade brasileira e, conseqüentemente, pela emergência do pluripartidarismo político no Brasil. Portanto, qualquer resquício de uma suposta inércia do PCB ou da esquerda em geral, frente às mudanças estruturais da sociedade, seria questionado. E, a produção historiográfica realizada na década de 80 sobre o CPC, amparada nos escritos de Francisco Corrêa Weffort e Octávio Ianni, se pautou por essa necessidade de revisar o passado político da história do Brasil. Foi quando o CPC, vinculado ao PCB e na seqüência o ISEB, passou a ser alvo – no campo da cultura e da política – de inúmeras críticas relacionadas à opção adotada por seus artistas e intelectuais. E nesse processo de transformação pela qual passava a historiografia

---

<sup>49</sup> Sobre a relação entre populismo e nacionalismo consultar os livros: *O Populismo Na América Latina* (WEFFORT, 1978) e *O Colapso Do Populismo No Brasil* (IANNI, 1978).

brasileira foi que, os debates, as divergências e as contradições internas do CPC foram desconsiderados.

O confronto entre as formulações teóricas elaboradas por intelectuais e artistas sobre o modo como deveria ser representado o nacional-popular na cultura brasileira, aponta para um cenário rico em contradições, ao contrário do caráter monolítico, homogêneo, harmônico e agregativo atribuído ao “manifesto do CPC”. Este, redigido por Carlos Estevam Martins e visto como síntese da produção artística e intelectual do CPC, foi considerado – por tabela – sectário, dogmático, simplista e reducionista.

Ao elaborar uma concepção rígida e excludente sobre a arte popular revolucionária e um modelo limitado e proibitivo para a produção artística, Carlos Estevam Martins contribuiu para a emergência de uma série de controvérsias e dissidências no interior do CPC<sup>50</sup>. Segundo Leandro Konder,

*o CPC nasceu muito sectário. O documento programático, de autoria do Carlos Estevam Martins, era um negócio meio aterrador, aquela divisão de arte popular, arte para o povo, arte popular revolucionária, sendo que só a arte popular revolucionária era boa, as outras duas eram alienadas. Eu achei aquilo um horror. Posteriormente, o CPC na prática foi retificando a linha, mas eu fiquei sempre preso àquela primeira imagem. Então, eu discutia com o Vianinha e ele me dizia: “Você está com essa mania de Lukács” (KONDER. Apud: RIDENTI, 2000a, p. 76).*

Apesar da intenção de formular uma arte popular revolucionária com base no nacional-popular, é possível perceber no “manifesto do CPC” claros vestígios de uma política cultural semelhante a do realismo socialista na União Soviética, na medida em que Carlos Estevam Martins considerou que a distinção entre *os artistas e intelectuais do CPC dos demais grupos e movimentos existentes no país é a clara compreensão de que toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 123).

De acordo com Carlos Estevam Martins, três alternativas se impõem aos artistas e intelectuais: o conformismo, o inconformismo e a atitude revolucionária (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 126). A simples negação da ideologia opressora caracterizada pelo inconformismo não é suficiente para a atitude revolucionária.

<sup>50</sup> Por exemplo, ao assistir à assembléia do CPC, que naquela ocasião discutia a conveniência da fundação da Universidade Popular pelo CPC, Marcos Konder Reis identificou duas ou mais facções no interior da entidade que discordavam quanto ao que deveria ser feito e como devia (REIS, 1963, p. 78).



Como observou Oduvaldo Vianna Filho *o Arena, sem contato com as camadas revolucionárias de nossa sociedade, não chegou a armar um teatro de ação, armou um teatro inconformado* (VIANNA FILHO, 1962. In: PEIXOTO, 1983, p. 93). Para o “manifesto do CPC”, *os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 127). Assim, *ou ficamos com o que caminha para a destruição, ou ficamos com o que surge, com o “novo”* (GUARNIERI, 1959, p. 124) e o novo, segundo Carlos Estevam Martins, *é o povo* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 127)

Arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária foram entendidas da seguinte forma por Carlos Estevam Martins:

*a arte do povo é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artista e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A arte popular, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutiva de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 129-130).

Segundo Carlos Estevam Martins, *a arte do povo e a arte popular quando consideradas de um ponto de vista cultural rigoroso dificilmente poderiam merecer a denominação de arte; por outro lado, quando consideradas do ponto de vista do CPC de modo algum podem merecer a denominação de popular ou do povo* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 130). Para o autor, *só se pode falar de uma arte do povo e de uma arte popular porque se tem em vista uma outra arte ao lado delas, ou seja, a arte destinada aos círculos culturais não populares* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 130).

Ao contrário do espaço reduzido destinado à conceituação da arte do povo e da arte popular, à arte popular revolucionária é destinada inúmeros parágrafos ao longo do “manifesto”. Em síntese, arte popular revolucionária seria, para Estevam, *a declaração dos princípios artísticos do CPC poderia ser resumida na enunciação de um único princípio: a*

*qualidade essencial do artista brasileiro, em nosso tempo, é a de tomar consciência da necessidade e da urgência da revolução brasileira, e tanto da necessidade quanto da urgência* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 143). Para tanto, em função da conscientização das massas, questões estéticas e formais deveriam dar lugar ao didatismo.

Segundo Marilena Chauí, a cultura de massa é reduzida pelo “manifesto do CPC” à distração e ao escapismo, com brevíssima alusão às demandas e determinações de mercado (CHAUÍ, 1983, p. 91). Em outro sentido, Renato Ortiz avalia que a ausência de discussões sobre a cultura de massa mostra o caráter ainda incipiente da indústria cultural nas décadas de 40 e 50 e início de 60. Para o autor, *há um relativo silêncio sobre a existência de uma “cultura de massa”, assim como sobre o relacionamento entre produção cultural e mercado. (...) É somente em 1966 que vamos encontrar um primeiro artigo de Ferreira Gullar sobre a estética na sociedade de massa* (ORTIZ, 1988, p. 14-15).

No entanto, preocupado com o processo de produção da obra de arte, José Guilherme Merquior, em artigo publicado no início de 1963, tentou preencher as lacunas deixadas pelo “manifesto do CPC” no diz respeito à criação, divulgação e recepção do produto artístico (MERQUIOR, 1963, p. 13-17). Portanto, através do artigo *Notas Para Uma Teoria Da Arte Empenhada*, de José Guilherme Merquior, encontra-se manifesta a preocupação com o processo de produção da obra de arte na sociedade de massa, preocupação esta que será apresentada no decorrer do trabalho.

As coordenadas do “manifesto do CPC” sobre a arte de modo geral (do povo, popular e popular revolucionária), foi uma forma de negação explícita da interpretação promovida anteriormente pelos folcloristas. Ainda que, algumas perspectivas desses pesquisadores fossem recuperadas posteriormente<sup>51</sup>, é possível perceber em autores como Carlos Estevam Martins, Ferreira Gullar<sup>52</sup> e também Nelson Lins de Barros<sup>53</sup>, uma espécie de negação absoluta da concepção de folclore e cultura popular romanticamente idealizada pelos

<sup>51</sup> Segundo Renato Ortiz, para Nelson Lins e Barros *a comercialização da música regional aparece desta forma como uma de-sacralização da autenticidade da arte popular (poderíamos dizer que ela perde sua “aura”); paradoxalmente, a ideologia do CPC vai reencontrar a problemática anteriormente colocada pelos folcloristas. Uma vez que a noção de alienação se confunde com a de inautenticidade, pode-se estabelecer uma aproximação entre concepções que ‘a priori’ se apresentavam como frontalmente antagônicas* (ORTIZ, 1986, p. 76).

<sup>52</sup> De acordo com Renato Ortiz, *quando Ferreira Gullar afirma que a expressão “cultura popular” designa um fenômeno novo na vida brasileira, de um certo modo o autor afirma que a noção se desvincula do caráter conservador que lhe era atribuído anteriormente* (ORTIZ, 1986, p. 71).

<sup>53</sup> Para Nelson Lins e Barros, era preciso encontrar uma solução para alguns problemas relacionadas à música popular brasileira dos anos 60, caso contrário *a nossa música autêntica regional desaparecerá como expressão cultural do povo, tornando-se coisa do passado, conhecida, apenas, dos folcloristas* (LINS E BARROS, 1962, p. 24).

folcloristas, cujo significado do termo popular está diretamente relacionado às manifestações culturais das classes populares que preservariam uma cultura antropológica, conservada em museus e necessária para alimentar o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais (ORTIZ, 1988, p. 160-162).

As coordenadas e os procedimentos quanto à pesquisa formal colocados por Carlos Estevam Martins<sup>54</sup> revelou, então, uma certa inadequação ao tipo de canção engajada que começava a ser produzida (NAPOLITANO, 1999a, p. 54). Entretanto, não acredita-se que o “manifesto do CPC” indique um caminho próximo à posição dos folcloristas, mesmo que distanciado dos procedimentos empregados pela Bossa Nova (Vide: NAPOLITANO, 1999, p. 54). Segundo Carlos Estevam Martins,

*repudiamos a concepção romântica própria a tantos grupos de artistas brasileiros que se dedicam com singela abnegação a aproximar o povo da arte e para os quais a arte popular deve ser entendida como formalização das manifestações espontâneas do povo. Para tais grupos o povo se assemelha a algo assim como um pássaro ou uma flor, se reduz a um objeto estético cujo potencial de beleza, de força primitiva e de virtudes bíblicas ainda não foi devidamente explorado pela arte erudita* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 132).

A contradição entre forma e conteúdo, qualidade e popularidade ou comunicação e expressão – justificada pela (não)liberdade de criação do artista e pela (in)capacidade de assimilação do público – vê-se simplificada quando abordada a relação entre o artista, a obra e o público. Não é à toa que uma das principais polêmicas suscitadas pelo “manifesto do CPC” diz respeito à liberdade do artista no processo de criação da obra. Segundo Carlos Estevam Martins, os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 127). A partir dessa escolha, cabe ao artista revolucionário privar-se conscientemente de alguns recursos técnicos e formais próprios à sua classe de origem, com a finalidade de ser entendido pelo público que escolheu defender. Público este que, segundo Estevam, privado das condições materiais, não teve acesso às formas mais requintadas de criação artística.

<sup>54</sup> Segundo Carlos Estevam Martins, *a peculiar da pesquisa formal a que se dedica o artista revolucionário está em que ela se desdobra em dois planos distintos. Por um lado ela tem antes o caráter sociológico de levantamento das regras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética que se encontram em vigência na consciência popular* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 139) e, continua no parágrafo seguinte: *a outra direção em que se desdobra a pesquisa formal do artista revolucionário consiste no trabalho constante de aferir os seus instrumentos a fim de com eles poder penetrar cada vez mais fundo na receptividade das massas* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 139).

Por isso, as críticas são remetidas ao teor dos trabalhos realizados pelos integrantes do CPC, já que a orientação era priorizar o conteúdo em detrimento da forma. Para Carlos Estevam Martins, do ponto de vista formal, os artistas do CPC seriam capazes de reconhecer o valor da denominada ilustrada. Entretanto, o mesmo não ocorria em relação ao conteúdo, pois segundo o autor, *a chave que elucida todos os problemas relativos às possibilidades formais da arte ilustrada e da arte revolucionária é descoberta quando se compreende que o ato de criar está determinado em sua raiz pela opção original a que nenhum artista pode se esquivar e que consiste no grande dilema entre a expressão e a comunicação* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 135).

Ao investigar o engajamento na literatura (na prosa especificamente), Jean-Paul Sartre considera que o escritor ao escolher o seu leitor, está escolhendo um aspecto do mundo que deseja desvendar (SARTRE, 1989, p. 58). Assim, ao escolher o público e o tema, é que o artista revolucionário rompe com a idéia de inferioridade estética em função do estabelecimento da comunicação com a classe “oprimida” que escolhe fazer parte, senão por natureza, pelo menos pelo espírito.

No Brasil, durante a década de 60, Jean-Paul Sartre constitui-se em referência obrigatória<sup>55</sup>, principalmente no que se refere ao posicionamento tomado pelo escritor entre 1945 e 1968. Nesse período, o *filósofo da liberdade e da consciência* constatou que tanto o moralismo quanto o realismo estavam presos às malhas do mundo social objetivo. A despeito da relação conturbada com o Partido Comunista Francês (PCF)<sup>56</sup>, o que se descobre nesses anos é a sua necessidade de assimilar o marxismo, afinal era preciso incorporar uma forma de pensamento que não estivesse sintonizado com os escritores anteriores, obviamente sem renunciar a autonomia de pensamento.

O problema colocado de acordo com a forma e o conteúdo na obra de arte, seria resolvido, para Carlos Estevam Martins, no momento em que o artista decidisse priorizar a comunicação em detrimento da expressão com um fim único e exclusivo: comunicar-se com

<sup>55</sup> De passagem pelo Brasil em 1960, Jean-Paul Sartre apresentou uma conferência sobre a noção do belo e da beleza na Universidade Mackenzie de São Paulo (SARTRE, 1960, p. 7-32).

<sup>56</sup> Durante toda sua vida, as relações com o PCF se mostraram bastante conturbadas. No início, embora mantinha, em parte, alguma relação ideológica com o Partido, preferiu não estar filiado. Entre 1941 e 1950, em função do contexto histórico, não tornou-se um intelectual ligado às massas, já que o contato com elas pressupunha, filiar-se ao PCF e, para filiar-se, era preciso renunciar à suas obras anteriores. Esta não era a sua intenção. Então, viu-se num dilema: ou entrar para o Partido e comunicar-se com as massas ou então aceitar os motivos que os separavam e continuar seu trabalho voltado para o público de classe média. Jean-Paul Sartre optou pela segunda alternativa. Mais tarde, em 1952, o filósofo ingressou no Partido, porém em 1956 rompeu com o mesmo ao escrever *O Fantasma De Stálin* (Vide: THODY, 1971).

as massas. A partir disso, o único desafio a ser enfrentado pelos artistas do CPC relacionava-se com a contradição entre popularidade:

*surge para o artista revolucionário na razão direta do seu pertencimento a um estrato cultural distinto e superior ao do seu público* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 138).

*desejando acima de tudo que sua arte seja eficaz, o artista popular não pode jamais ir além do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria experiência, aquilo que lhe pretenda transmitir o falar simbólico do artista* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 138).

*cabe-lhe ainda realizar o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir correntemente na sintaxe das massas os conteúdos originais de sua intuição, sem que percam todo o seu sentido ao serem convencionalizados e transplantados para o mundo das relações inter-humanas em que a massa vive sua existência cotidiana* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 139).

A partir dos pressupostos do “manifesto do CPC”, o que definiu a superioridade da arte popular revolucionária em relação a outras formas de manifestações artísticas, foi a possibilidade de criação a partir da realidade social existente. Ou melhor, *só a arte revolucionária, que não teme o real porque tudo que dele vem caminha em seu benefício, está em condições de tomar fenômenos e essências sem mistificar o seu verdadeiro significado, sem isolá-los abstrata e mecanicamente* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 141).

O empreendimento teórico de Carlos Estevam Martins foi reproduzido, assimilado e principalmente contestado no espaço das políticas culturais promovidas sob a sigla do CPC, por inúmeros autores vinculados ao teatro, ao cinema e à música. A “superioridade” da arte popular revolucionária foi questionada por Oduvaldo Vianna Filho ao considerar que,

*não é possível reunir as grandes obras ou fazer uma identidade única que as separe das obras populares, das obras efêmeras. As grandes obras, as realizações artísticas mais acabadas e densas se dividem quanto à sua perspectiva do problema do homem – são reacionárias ou progressistas. O mesmo acontece com as obras correntes, com o abastecimento cultural constante e cotidiano das grandes massas* (VIANNA FILHO, 1962. In: PEIXOTO, 1983, p. 94).

Apesar de pertinência as críticas ao “manifesto do CPC” é contudo problemático concordar com a visão de superfície das análises que tomaram o documento como síntese da produção artística engajada de uma geração ou mesmo de um artista. A

afirmação de Marcos Napolitano é importante, na medida em que apresenta o “manifesto do CPC” como “carta de intenções” ideológicas, do que propriamente como documento de regras técnico-estéticas para a produção artística da canção engajada (NAPOLITANO, 1999a, p. 56).

Portanto, vários são os problemas que emergem das abordagens que tomam o “manifesto do CPC” como um fim em si mesmo, ou seja, que não procuram analisar a correspondência entre um suposto projeto estético e político elaborado por Carlos Estevam Martins e a produção artística veiculada pelo CPC<sup>57</sup>. O debate destacado nas páginas anteriores, é a demarcação dos limites do “manifesto”, já que as diferentes linguagens artísticas envolvidas no processo não podem ser resumidas a uma forma única de representação. Por isso, a especificidade formal do teatro, do cinema e da música são extremamente significativas e singulares, a ponto de se verem reduzidas à concepção linear do “manifesto do CPC”.

Uma das formas possíveis para analisar a integração entre a intelectualidade e a massa durante a década de 60, seria compreender a produção artística e intelectual do CPC como uma espécie de educação política e estética voltada primeiramente para a constituição de uma intelectualidade engajada, capaz de *iluminar ou sensibilizar e, possivelmente, conscientizar setores das classes médias sobre a pobreza e a miséria reinante no Brasil* (CONTIER, 1998, p. 31). O artigo Cultura Popular: Conceito E Articulação – *quem leva cultura, quem recebe cultura* (CULTURA, 1962, p. 12), o Relatório Do Centro Popular De Cultura – *atuação para e com grupos sociais* (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 444) e o livro ) e o livro Cultura Posta Em Questão, de Ferreira Gullar – *para e com as massas* (GULLAR, 1965a, p. 6), apresentaram diversas etapas de organização e atuação do CPC.

Embora o artigo Cultura Popular: Conceito E Articulação tenha reproduzido as principais coordenadas do “manifesto do CPC”, a ação de cultura popular proposta pelo documento considerava necessário ter uma opção definitiva diante do povo: *o povo sendo um*

---

<sup>57</sup> Baseado nessa perspectiva analítica, um exemplo representativo é certamente é a coleção O Nacional E O Popular Na Cultura Brasileira, sendo o primeiro volume Seminários escrito por Marilena Chauí, o mais significativo entre os seis exemplares publicados sob a coordenação do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE). Marilena Chauí é perspicaz ao identificar nos estudantes, artistas e intelectuais o público alvo do CPC. Entretanto, uma educação política e estética voltada principalmente para a formação da própria intelectualidade, não é entendida como um dos principais objetivos do CPC, mas como um “desvio” dos objetivos promulgados pela entidade. Segundo a autora, *visto que “ser povo” é uma ‘opção’, o ‘Manifesto’, deixando de lado o “povo”, entabula um diálogo ‘inter pares’ com outros intelectuais e artistas (...)* (CHAUI, 1983, p. 86).

*mero consumidor de cultura criada pelas minorias e pelas elites; ou o povo sendo o criador das condições materiais que permitem a elaboração da cultura não podendo o povo ser dela alienado* (CULTURA, 1962, p. 11). Segundo o artigo, a politização do povo brasileiro deveria passar pelas seguintes fases: 1) criação de um movimento de cultura popular e mobilização da intelectualidade da Guanabara e 2) ampliação do conhecimento da realidade brasileira e aprofundamento dos estudos de comunicação com o povo. Para a concretização dos principais objetivos do CPC, a primeira etapa, situada na atuação *para* grupos sociais, estava voltada para a organização e formação de uma intelectualidade comprometida com a realidade brasileira (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 444).

A segunda etapa, baseada na atuação *com* os grupos sociais, estava voltada para a união e formação do povo não somente como *recedor*, mas também como *criador* de cultura (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 444). Na maioria das formulações teóricas sobre cultura popular promovida pelo CPC, sobretudo através da revista Movimento da UNE e do jornal O Metropolitano da UME<sup>58</sup>, é possível identificar nas idéias sobre a conscientização do povo o objetivo central das propostas cepecistas. Mas, também é preciso considerar as fases de mobilização dos quadros (atuação *para* e *com* os grupos sociais). A documentação de época sugere que a criação do CPC não se deu através de um projeto prévio e definido, além, é claro, da vontade desordenada de promover a cultura popular, a partir da qual a intelectualidade conduziria a produção teórica e prática. Mas uma estrutura em constante transformação na medida em que novas propostas e objetivos eram formulados conforme as próprias necessidades da intelectualidade. Para tanto, no final de 1963, foi criado um Grupo de Trabalho (GT) de reestruturação do CPC – *a atual organização do CPC tem caráter transitório, como se depreende do GT de Reestruturação* (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 442) – com a tarefa *de propor uma nova estrutura orgânica para a entidade, capaz de atender à necessidade de crescimento do CPC* (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 442).

O poeta e engenheiro Marcos Konder Reis, por exemplo, orientado pelas informações fornecidas por Carlos Estevam Martins (então Diretor Geral do CPC) para compor o artigo Centro Popular De Cultura (redigido provavelmente no final de 1962),

<sup>58</sup> A revista Movimento e o jornal O Metropolitano foram palcos de debates e discussões sobre a cultura popular nos anos 60. Segundo Raquel Gerber, o jornal O Metropolitano, editado no Rio de Janeiro pela UME, *circulou durante algum tempo como veículo autônomo, sendo a partir de 1960 um encarte de fim de semana do jornal 'Diário de Notícias', dentro da política de maior contato com a população* (GERBER, 1982, p. 10).

afirmou que o CPC era dividido em Assembléia Geral; Conselho Consultivo; Diretor Geral encarregado de dirigir a Direção de Administração e Produção, a Direção Cultural e Editorial, a Direção Artística, a Direção de Indústria e Arte Cinematográfica, a Direção de Realização, a Direção de Vendas e Publicidade e a Direção de Coordenação do Movimento de Conscientização das Massas; Departamento Financeiro; FILMEX e PRODAC (REIS, 1963, p. 79).

Outro documento de época redigido pela equipe de redação do CPC aproximadamente em setembro de 1963, traz a informação da organização interna do CPC, que era estruturada em seis grupos de trabalho (GT de Repertório, GT de Construção do Teatro; GT de Cinema; GT de Espetáculos Populares; GT da Produtora de Arte e Cultura e GT de Reestruturação), um conselho diretor composto de dois representantes de cada grupo de trabalho, e um coordenador (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 442).

Manoel Tosta Berlinck, um dos primeiros pesquisadores (senão o primeiro) a focalizar detalhadamente as atividades desenvolvidas pelo CPC, evidencia a organização da instituição estruturada em Assembléia Geral; Conselho Diretor (Diretor Executivo e Coordenadores dos Departamentos) e os departamentos artísticos e administrativos: primeiramente foram criados os departamentos de Teatro (subdividido em Teatro Convencional e Teatro de Rua) e Cinema; em seguida foram criados os departamentos de Música, Arquitetura, Artes Plásticas e Administração e por último foram criados os departamentos Alfabetização para Adultos e Literatura. Ainda criaram o departamento de Relações durante a I UNE-Volante e a editora PRODAC, encarregada de distribuir os livros e os discos produzidos pelo CPC (BERLINCK, 1984, p. 27).

A constante revisão das atividades junto à intelectualidade e às classes populares, conduziu os ativistas na procura de caminhos, que seriam capazes de resolver as inúmeras contradições pelas quais passava o CPC frente à crítica de então, cujo teor poderia ser sintetizado no fato de que se falava constantemente do povo e não para o povo. Aliás, a formação do CPC pretendia atuar inicialmente a partir do “fazer” e não do “pensar”, acreditavam que *a fase inicial é a da mobilização dos levadores de cultura. Para isso é preciso ir à prática sem exigir muito da qualidade dos resultados, é preciso trazer o problema da cultura popular à consciência social. Atuar, mesmo sem uma programação definida, aproveitar todas as possibilidades de representar, de escrever, de fazer cartazes, de fazer música* (CULTURA, 1962, p. 12). A atuação, portanto, não era pautada por um projeto.



Logo, não podemos analisar o “manifesto do CPC” como um projeto cultural previamente elaborado, já que a prática levaria à uma teoria e não o inverso.

Comparado ao Cinema Novo que surge a partir de um projeto<sup>59</sup>, os estudantes, artistas e intelectuais vinculados ao CPC não falavam em estabelecer projetos culturais ou artísticos. O fato explica em parte o embate entre Oduvaldo Vianna Filho e Leandro Konder citado anteriormente. Revisando anos depois as divergências estéticas e ideológicas em relação à função social da arte, Leandro Konder – questionado por Oduvaldo Vianna Filho quanto à ineficiência das teorias de Georg Lukács quando aplicada à ação dos ativistas do CPC – considerou que no geral Oduvaldo Vianna Filho tinha razão (MORAES, 2000, p. 132).

No que diz respeito ao alcance da produção cepecista, a intelectualidade era consciente da atuação limitada do CPC, voltada *para e com* os universitários. Assim, uma redefinição da participação da entidade fazia-se necessária. Afinal, como chegar às massas atuando tão somente *para e com* estudantes, artistas e intelectuais? O relatório do CPC registrou a preocupação com a reduzida atuação entre universitários e buscou aprofundar e estender a atuação entre outros grupos sociais, sobretudo, entre as classes populares rural e urbana: *acreditamos que a maioria dos ativistas da cultura popular, inicialmente, devem estar entre os universitários – talvez seja universitário o primeiro grupo social a ser atingido. Mas jamais deve haver grupos permanentemente voltados com exclusividade para os universitários* (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 445), criando então uma *verdadeira liga estudantil operário-camponesa* (LYRA. In: BARCELLOS, 1994, p. 96).

Com base na concepção de que a atuação do CPC esteve voltada para uma educação estética e política dos próprios quadros, pois a conscientização e integração das classes populares concretizou-se timidamente quando comparado à mobilização da intelectualidade de classe média. Em decorrência do golpe de 64, a extinção do CPC e o incêndio da sede da UNE, contribuíram para inibir qualquer tentativa de atuação voltada para a junção entre as classes populares – especialmente quando requerido o contato com sindicatos, associações, fábricas e escolas. No mesmo relatório, foi possível situar a entidade em relação à educação estética e política da própria classe média, representada na figura dos

<sup>59</sup> Segundo Glauber Rocha, em 1959 [sic, na verdade trata-se de 1957, data que pode ser precisada pela realização de ‘RIO, ZONA NORTE’] passo em Belo Horizonte onde proponho àqueles intelectuais [da ‘Revista de Cinema’] o lançamento do Cinema Novo mas sou considerado visionário e expulso de Belo Horizonte vou ao Rio e levo o projeto a Nelson Pereira dos Santos que estava filmando ‘RIO, ZONA NORTE’ (Apud: RAMOS, 1987, p. 309).

universitários: *universitários foram mobilizados e escreveram, representaram, debateram, fizeram exposições, **formaram-se e formaram** [sem grifo no original], conheceram as limitações objetivas para os movimentos de culturalização, adaptaram seus meios aos seus fins* (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 446-447).

Ainda que timidamente exercida pelo departamento de teatro e cinema, a relação híbrida entre intelectualidade e classes populares se consolidou de forma peculiar através da atuação do departamento de música do CPC. Sob esse prisma, a I Noite de Música Popular realizada em 16 de dezembro de 1962 no Teatro Municipal e os três Festivais de Cultura Popular promovidos respectivamente em 17 de setembro de 1962, fevereiro e 9 de setembro de 1963, se destacaram entre as atividades exercidas pelo CPC.

Com base na exposição acima, procura-se des(construir) as teses e discursos historiográficos que surgiram na década de 70 e sobretudo 80 e, em virtude da legitimidade edificada no âmbito acadêmico e deslocada para outros espaços de discussão pública, formaram idéias e juízos “incontestáveis” sobre as atividades e ativistas do CPC. Como primeira intenção, ainda que passível de questionamentos, pretende-se estabelecer distância das leituras “viciadas” que reproduziram os mesmos argumentos, teses e discursos dos anos 80, por exemplo. Para tanto, torna-se essencial destacar as contradições que emergiram do confronto entre documentos e fontes de época e as literaturas produzidas posteriormente sobre o CPC.

Renato Ortiz, ainda que tenha analisado as atividades do CPC com base no conceito de hegemonia de Antonio Gramsci, ou seja distanciando-se em método de outros autores, o mesmo não foge à regra geral<sup>60</sup>. Para o autor, a definição gramsciana de ideologia, na qual a cultura popular e o nacionalismo não são apresentados sob a égide do conceito de alienação, anula a discussão sobre a autenticidade e inautenticidade das concepções de mundo, colocando-as em termos de relação de força. Conclui-se que a alienação popular ou nacional se apresentam sob o conceito da hegemonia, seja de uma classe sobre outras, seja de uma nação sobre outras.

---

<sup>60</sup> De acordo com Renato Ortiz, *apesar das intenções, o distanciamento público-autor é uma constante; um exemplo patético disto são as produções artísticas realizadas pelo CPC* (ORTIZ, 1986, p. 73).

No entanto, como em outras críticas endereçadas à atuação do CPC realizadas nas décadas de 50, 60, 70 e sobretudo 80<sup>61</sup>, Renato Ortiz não foge à regra quando faz “tábula rasa” da produção artística e intelectual promovida pela entidade: *pode-se considerar aqui a mesma crítica que Gramsci estabelece com relação às obras de Manzoni; o povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente* (ORTIZ, 1986, p. 73). O autor permanece centrado na idéia de que o CPC não alcançou o seu principal objetivo: chegar às massas. No geral, não diferenciando da maioria das análises já propostas sobre o CPC. Nesse contexto, ao buscar outras possibilidades que estejam além dessas abordagens “viciadas”, procura-se entender a atuação da entidade no contexto de formação de uma nova classe média no âmbito das mudanças ocorridas (ou pelo menos desejadas) na sociedade brasileira.

É claro que o distanciamento entre público-autor se transformou num aspecto importantíssimo a ser observado na produção artística da época. Para tanto, é preciso compreender a produção artística e intelectual do CPC conforme as etapas de organização e atuação da entidade. Em apenas dois anos de existência, se consolidou a primeira etapa de atuação *para* os grupos sociais. Embora iniciada, a segunda etapa de atuação *com* os grupos sociais, foi interrompida com o incêndio da sede da UNE em março de 1964. Ainda que tímida, é possível perceber a integração – entre artistas do CPC e artistas populares ou entre artistas e “público alvo” – em eventos como a I Noite de Música Popular, por exemplo. Do golpe militar em diante, a integração entre os artistas do CPC e os artistas populares foi encabeçada pelo show Opinião, enquanto a utopia do artista engajado de chegar às massas passava a ser comercializada pelos meios de comunicação de massa, em especial a televisão.

As análises de pesquisadores como Luiz Antônio Afonso Giani (GIANI, 1985), Enor Paiano (PAIANO, 1994), Arnaldo Daraya Contier (CONTIER, 1998), Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 1999a e 2001) e Marcelo Ridenti (RIDENTI, 2000a e b), acerca

---

<sup>61</sup> Por exemplo, nos anos 50, à renovação do teatro brasileiro por Osmar Rodrigues Cruz (CRUZ, 1956, p. 120) e à peça Eles Não Usam Black-Tie por Paulo F. Alves Pinto (PINTO, 1957, p. 182). Nos anos 60, ao movimento nacionalista brasileiro por Calil Chade (CHADE, 1960, p. 90), ao filme Barravento por Jean Claude Bernardet (BERNARDET, 1962, p. 137) e ao Cinema Novo por Jean Claude Bernardet (BERNARDET, 1962, p. 136) e Claudio Mello e Souza (MELLO E SOUZA. Apud: FARIA, 1963, p. 80) e ao livro Cultura Posta Em Questão por Clarival Valladares (VALLADARES, 1965, p. 86). Nos anos 70, ao cinema brasileiro produzido após a II Guerra Mundial por Paulo Emílio Sales Gomes (EMÍLIO, 1973, p. 61). Nos anos 80, ao ISEB por Caio Navarro Toledo (TOLEDO, 1986, p. 254), ao PCB por Marco Aurélio Garcia (GARCIA, 1986, p. 216), ao CPC por Heloísa Buarque de Hollanda (HOLLANDA, 1980) e Marilena Chauí (CHAUI, 1983), à coleção Cadernos Do Povo Brasileiro por Marilena Chauí (CHAUI, 1983, p. 84) e aos volumes extras Violão De Rua da coleção Cadernos Do Povo Brasileiro por Heloísa Buarque de Hollanda (HOLLANDA, 1980).

do caráter heterogêneo, fragmentado e desagregador do “manifesto do CPC” e da participação, atuação e contribuição da produção cepecista, são fundamentais para problematizar a questão. Enor Paiano, por exemplo, considera de extrema importância, *pensar de que maneira conceitos colocados em jogo a partir da atividade do CPC moldaram posturas, debates, criações, iniciativas e desequilibraram o jogo de forças no campo intelectual* (PAIANO, 1994, p. 76).

Como evidenciado acima, as lacunas e principalmente as limitações teóricas em torno da concepção de cultura de massa presente (ou melhor, ausente) no “manifesto do CPC”, foram questionadas e complementadas por José Guilherme Merquior em artigo intitulado Notas Para Uma Teoria Da Arte Empenhada de 1963, uma das primeiras tentativas de conceituar uma teoria da arte empenhada partindo da situação concreta do processo artístico moderno, considerando a edição, a distribuição e a recepção da obra de arte. Afinal, *a criação de novos hábitos estéticos por meio de novas técnicas, a constituição de novas relações entre obra e público, afetam o desenvolvimento, e decidem a sobrevivência, de toda a arte geral dos tempos* (MERQUIOR, 1963, p. 14).

A introdução da problemática no Brasil, foi facilitada pela presença de autores da Escola de Frankfurt nas formulações teóricas acerca da cultura de massa; sendo o escritor Walter Benjamin<sup>62</sup> uma referência permanente, quer inicialmente para José Guilherme Merquior, quer na seqüência por Ferreira Gullar. Mas isso, como já foi dito, foram manifestações isoladas, já que tais referências tornaram-se constantes no período posterior ao golpe de 64.

Considerada como distração e escapismo por Marilena Chauí (CHAUÍ, 1983, p. 91) ou como resultado do caráter ainda incipiente da indústria cultural no país por Renato Ortiz (ORTIZ, 1988), a ausência ou limitação de uma concepção de cultura de massa no “manifesto do CPC”, foi ampliada e questionada segundo a teorização do conceito de arte empenhada por José Guilherme Merquior. Em contraposição à arte de vanguarda, considerada decadente, a arte empenhada denominada nova arte popular, deveria estar, para o autor, fundamentada na teoria do realismo. Segundo José Guilherme Merquior, *da atitude e do vigor de enfrentar criticamente o mundo, e, para transformá-lo, descobrir na realidade a esfera do possível objetivo, da possibilidade concreta, no sentido em que todo grande realismo tem sido*

---

<sup>62</sup> Particularmente, entre os intelectuais brasileiros da época, é possível perceber claros vestígios do texto A Obra De Arte Na Era De Sua Reprodutibilidade Técnica (BENJAMIM, 1993, p. 165-196).

*sempre uma compreensão e um apego ao que existe, em novo de uma perspectiva transformadora* (MERQUIOR, 1963, p. 16).

No sentido de estimular *o empenho de uma arte voluntária e conscientemente didática, devotada à formação de um novo homem brasileiro* (MERQUIOR, 1963, p. 17), era preciso questionar e contestar, segundo José Guilherme Merquior, uma possível conceituação baseada em fatores reducionistas e excludentes. Numa espécie de resposta ou repulsa ao “manifesto do CPC”, o autor enumerou os possíveis enganos e ilusões provocados pela desordenada conceituação de cultura e arte popular:

*há o perigo de se atribuir à divulgação popular um valor exclusivo, o perigo de se impor unicamente uma arte plebéia, mudando «popular» em «populista»; o perigo de instituir, como conceito de arte empenhada, um desprezo geral pela nossa comum cultura burguesa, erro dos mais fáceis, dos mais sedutores para a ignorância e para o improviso, e que repousa na cândida idéia de que o mundo começa com o socialismo; o perigo sectário, que pode substituir ao alargamento político e estreitamento partidário; o perigo de estabelecer um «dirigismo» cultural às custas da livre crítica e da criação desimpedida [sic]* (MERQUIOR, 1963, p. 17).

O dirigismo estético ou ideológico foi uma das principais causas do desentendimento entre os cineastas vinculados ao CPC e Carlos Estevam Martins, levando àqueles à aproximação do movimento conhecido como Cinema Novo<sup>63</sup>.

As principais atividades do CPC sempre estiveram vinculadas à produção de cultura popular, conforme a definição de época. Entretanto, distinta da interpretação adotada pelos intelectuais folcloristas, um novo significado é atribuído ao termo como explicou Carlos Estevam Martins a Marcos Konder Reis: *a cultura que o CPC propõe-se a levar ao povo é aquela que seus membros chamam de cultura para a libertação. Trata-se da utilização da vanguarda cultural para a conscientização do povo, o que lhe facultará, posteriormente, a tomada do poder. A cultura para a libertação é, portanto, como podemos inferir, uma cultura essencialmente política* (Apud: REIS, 1963, p. 79), pois *fora da arte política não há arte popular* (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 131). Desse modo, considerando a historicidade do termo, a definição empreendida pelos teóricos do CPC esteve inserida nos quadros da efervescência política e da ideologia do nacionalismo no Brasil.

<sup>63</sup> De acordo com Clarival Valladares, em consideração ao Cinema Novo, *o teor político, implícito à temática, não destruiu nem distorceu o seu nível de obra de arte, o mérito de produção orientada e responsável* (VALLADARES, 1965, p. 85), e continua na página seguinte, *o novo cinema brasileiro talvez seja a melhor área de criação artística, não por motivo da temática social, mas em consequência de toda a ordem de valores que fazem a qualidade* (VALLADARES, 1965, p. 86).

Determinar a diferença entre os termos cultura popular e folclore, apresentados como sinônimos pela geração anterior, se transformou num dos principais objetivos de teóricos como Carlos Estevam Martins e Ferreira Gullar. Não é à toa que logo na primeira linha do primeiro parágrafo da primeira página do livro *Cultura Posta Em Questão*, Ferreira Gullar, para evitar qualquer analogia tomou a precaução de grafar o termo cultura popular entre aspas, definindo-o como um fenômeno novo dentro do contexto histórico brasileiro (GULLAR, 1965a, p. 1). Elias Chaves Neto, redator da Revista *Brasiliense*, ao evidenciar a receptividade da primeira apresentação da peça *Eles Não Usam Black-Tie*, montada pelo CPC em São Paulo no dia 18 de junho de 1962, já atentava para a peculiaridade do fenômeno considerado novo por Ferreira Gullar. Igualmente para o redator, *tudo isto é novo. Tudo isto faz pressentir o aparecimento de um novo tipo de cultura, cultura popular, cultura viva, ligada à solução dos problemas do nosso País e aos ideais de paz e felicidade pelos quais aspira toda a humanidade. (...). O Centro Popular de Cultura está sendo no momento o porta-estandarte deste novo tipo de cultura que está se formando em nosso País* (CHAVES NETO, 1962, p. 142). Compreender a agitação em torno da cultura popular implica, portanto, considerar tanto o sentimento de esperança, quanto a profunda convicção na singularidade do processo histórico brasileiro em andamento (ORTIZ, 1988, p. 109-110).

A cultura popular, entendida como uma das possibilidades de transformação da realidade brasileira, através da arregimentação da intelectualidade e da conscientização das classes populares, foi fundamentada, sobretudo, na frente única. Ou seja, acreditavam que a cultura popular apoiada em organizações estudantis, operárias e camponesas, seria capaz de promover profundas transformações na estrutura sócio-econômica e nas relações de poder (GULLAR, 1985, p. 4). Logo, entendida como revolucionária (e não como reformista) pelos próprios teóricos.

Daí, a importância da UNE como promotora da cultura popular através, e principalmente, da disseminação dos CPCs, por intermédio das UNEs-Volante, da organização de seminários e da participação em campanhas públicas em prol do movimento nacionalista brasileiro. Nesse sentido, a cultura popular promovida pela intelectualidade vinculada ao CPC foi sinônimo de *consciência revolucionária* (GULLAR, 1965a, p. 4). Por isso, segundo Ferreira Gullar, *o que é importante é que se recupera a visão correta da cultura e se parte da constatação para a ação* (GULLAR, 1965a, p. 5).

A configuração da cultura popular a partir da redefinição do termo, convoca a participação dos intelectuais como agentes ativos do processo revolucionário em curso no

país. A primeira grande batalha da intelectualidade pela cultura popular (de caráter nacional e nacionalista), foi travada contra o imperialismo, o que não significa ignorar ou extirpar as influências externas já enraizadas no processo de formação cultural, social, político e econômico da sociedade brasileira. Com relação às influências externas era necessário, para Ferreira Gullar, assimilar criticamente os valores e os princípios exteriores, não implicando em anulação ou entrave da consciência do intelectual acerca da própria realidade nacional (GULLAR, 1965a, p. 9).

É aqui que situa-se Carlos Lyra e a sua produção musical. A troca de experiências com o exterior através, sobretudo, da assimilação crítica da música erudita e do jazz, não “contaminou”, no entender de Ferreira Gullar, o produto artístico, já que a intercomunicação não é apenas inevitável, mas necessária e benéfica (GULLAR, 1965a, p. 10), levando-se em conta o fato de que *tal influência é sempre positiva quando se exerce sobre culturas com a consistência necessária para absorver dela o que é útil, fecundo, e rejeitar o resto. Mas, nos países em formação, as influências externas tendem, muitas vezes, a agir como fator de perturbação do processo formativo, introduzindo desvios e discrepâncias que só se dão devido à fragilidade do movimento cultural implantado* (GULLAR, 1965a, p. 10).

Ferreira Gullar, ao comentar o caráter “maléfico” da influência externa como instrumento de dominação imperialista, transportou para a intelectualidade a função de conscientização das classes populares, pois só assim passariam de meros consumidores (quando consumidores) para produtores de cultura popular. Portanto, concretizada as etapas de arregimentação da intelectualidade e conscientização do povo brasileiro, *é necessário desenvolver uma ação mais próxima da massa, não apenas produzindo obras “para” ela como procurando trabalhar “com” ela, visando tanto desenvolver, nela, os meios de comunicação e produção cultural, como obter, nesse trabalho, um conhecimento mais objetivo de determinada comunidade que permite maior eficácia na elaboração da obra que seja dirigida à massa* (GULLAR, 1965a, p. 6-7), demonstrando a fragilidade do CPC em relação ao princípio buscado desde o TPE: atingir as classes populares. Aspiração extensiva à área da música, que parece ter sido o setor que mais perto chegou desse ideal.

A publicação do livro *Cultura Posta Em Questão* foi tão acidentada quanto qualquer outra forma de expressão ou veículo de comunicação reprimido nos anos 60, em decorrência do golpe militar de 1964 e da promulgação gradativa dos atos institucionais. Redigido em janeiro de 1963, o livro foi editado em 1964 pela Editora Civilização Brasileira.

Entretanto, foi tirado de circulação pela polícia política, encarregada de censurar e reprimir manifestações artísticas e intelectuais consideradas “subversivas” e, para evitar maiores problemas com o aparelho repressor, o livro foi reeditado como se fosse primeira edição em 1965 (PEIXOTO, 1983, p. 95-96), quando na realidade já era uma segunda edição.

A definição de cultura popular empregada superficialmente por Carlos Estevam Martins e aprofundada por Ferreira Gullar nessa obra, foi intensamente questionada e rebatida por pesquisadores e críticos que se dedicaram a analisar a produção artística e intelectual do CPC, dado sobretudo à acusação de utilização da arte como instrumento de ação política. Ferreira Gullar também não esteve isento de indagações e contestações, principalmente ao adotar a polaridade entre arte pura *versus* arte comprometida como justificativa para a atuação do CPC. Por isso foi acusado de transportar para o âmbito dos debates estéticos e ideológicos, traços das políticas culturais ortodoxas, principalmente ao empregar as designações *descomprometidos* e *comprometidos* (GULLAR, 1965a, p. 19).

Tendo em vista o caráter desnorteado e desordenado do debate em torno da definição de cultura popular promovida pelos teóricos do CPC, Ferreira Gullar considerou válido, assim como Estevam, a manipulação de recursos formais em função do alcance do público. No entanto, não analisa essa “manipulação” como redução estética, mas como visões-de-mundo e princípios estético-ideológicos diferentes. A incompreensão do ponto de vista adotado pela intelectualidade do CPC, levou pesquisadores e críticos a acusar, segundo Ferreira Gullar, de esteticamente inferior as obras de arte produzidas sob o rótulo participante (GULLAR, 1965a, p. 24). Essa perspectiva parece que foi incorporada pela historiografia de modo geral.

Levado em conta todos os possíveis equívocos da definição de cultura popular, não se questiona a importância da produção artística e intelectual da época, principalmente como documento histórico. Mas, é preciso considerar que o “produto” artístico produzido durante a década de 60 – entendido como resultado da interação entre produção (artista, tema e tecnologia), divulgação (mecanismos mercadológicos) e recepção (público) – não pode ser analisado tão somente como reflexo das formulações teóricas acerca da definição de cultura e arte popular empreendida por artistas e intelectuais do CPC.

A conceituação de cultura popular empreendida por Ferreira Gullar como *um fenômeno nôvo na vida brasileira, cuja importância está na razão direta dos complexos fatores sociais que o determinam* (GULLAR, 1965a, p. 1) não foi entendida pelo crítico Clarival Valladares, desencadeando um debate entre este e o poeta sobre o livro *Cultura Posta*



Em Questão, através da resenha Uma Questão De Cultura, de Clarival Valladares (VALLADARES, 1965, p. 83-88), e da resposta Sim, Uma Questão De Cultura, de Ferreira Gullar (GULLAR, 1965b, p. 106-108).

A crítica da resenha Uma Questão De Cultura relaciona-se, segundo Clarival Valladares, à confusão conceitual de Ferreira Gullar que definiu indistintamente os termos civilização, cultura e povo. Conforme o crítico, Ferreira Gullar *não tem o direito de inverter o sentido dos termos, de perverter os conceitos e os fundamentos do conhecimento humanístico* (VALLADARES, 1965, p. 88). Ora, ao tomar conhecimento das teses de Roland Corbisier sobre a cultura brasileira<sup>64</sup>, percebe-se quais foram as bases teóricas, entre outras, de Ferreira Gullar para conceituar o termo cultura popular. Por isso, o livro Formação E Problema Da Cultura Brasileira de Roland Corbisier constitui-se num dos principais, mas não o único, referenciais teóricos para artistas e intelectuais da época.

Ao analisar a complexidade da cultura brasileira tendo em vista a questão política, Renato Ortiz procura *mostrar que a identidade nacional está profundamente ligada a uma interpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro* (ORTIZ, 1986, p. 8). Entendida como uma construção simbólica, não existe uma identidade autêntica ou inautêntica, verídica ou falsificada, *mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos* (ORTIZ, 1986, p. 8). Portanto, os intelectuais do ISEB, ao conceberem a cultura como uma das esferas de desenvolvimento nacional, promoveram uma (re)interpretação da questão cultural brasileira.

Para Renato Ortiz, o livro Formação E Problema Da Cultura Brasileira foi paradigmático na medida em que a argumentação filosófica de Roland Corbisier não impediu que a obra se tornasse popular entre setores da esquerda brasileira, principalmente entre estudantes e artistas. Para o autor, com base no conceito de alienação cultural, o Movimento de Cultura Popular (MCP) e o CPC realizaram em parte os pressupostos políticos e filosóficos

<sup>64</sup> Conforme Roland Corbisier, *ao empregar a expressão “cultura brasileira”, de cuja formação vamos nos ocupar, não nos queremos referir apenas aos aspectos intelectual e artístico, religioso, literário ou científico de nossa cultura, mas à totalidade das manifestações vitais, que, em seu conjunto, caracterizam e definem o povo brasileiro. A palavra é empregada no mesmo sentido em que os franceses costumam usar a palavra [sic] civilização, com o qual designam o objeto própria da história, seja a de toda a humanidade, seja a de cada povo em particular. Poderíamos, assim, desde que nos entendêssemos previamente sobre o sentido dos termos, dar uma história de nosso País o título de História da Civilização ou da Cultura Brasileira* (CORBISIER, 1958, p. 53), e no próximo parágrafo continua, *ao falar na formação da cultura brasileira, portanto, queremos aludir à formação histórica do povo brasileiro* (CORBISIER, 1958, p. 54).

formulados pelos ideólogos do ISEB, perceptíveis em peças teatrais, músicas, cartilhas escolares, entre outros veículos (ORTIZ, 1986, p. 47-48).

Segundo Ferreira Gullar, o não entendimento da cultura popular como um fenômeno específico, distinto das manifestações culturais do povo, levou Clarival Valladares à incompreensão da problemática do livro: *a necessidade de compreender-se a cultura como uma questão social concretamente determinada e que, numa sociedade de classes, não pode isentar das contradições peculiares a essa mesma sociedade* (GULLAR, 1965b, p. 106). Quando Ferreira Gullar afirmou que *cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária* (GULLAR, 1965a, p. 4), estava atribuindo responsabilidade social aos intelectuais, já que *uma das maneiras, que tem o intelectual de ajudar nessa transformação, é desmistificar o conceito de cultura que a apresenta como um universo fechado em si mesmo, acima das questões sociais e infenso a elas* (GULLAR, 1965b, p. 107-108). É evidente a intenção de diferenciar cultura popular e folclore, pois quando analisadas como sinônimos, a definição de cultura popular recupera a noção de tradição, cuja ênfase no caráter tradicional implica na perpetuação e na conservação da ordem estabelecida. Enquanto para a intelectualidade do CPC, cultura popular significava justamente o contrário: transformação e revolução da ordem estabelecida, mesmo que hoje essa “transformação” seja entendida como reformista.

Portanto, as ações reformistas ou radicais não pressupõem, como sugere Octávio Ianni (IANNI, 1978, p. 8), em subordinação à ordem estabelecida. Para Antonio Candido o trabalho de investigação das idéias radicais na história do Brasil proporciona os *instrumentos que permitem a consciência clara do rumo que as transformações podem e devem tomar* (CANDIDO, 1988, p. 7). Apesar dos fatores negativos – como os elementos de atenuação, e mesmo de oportunismo inconsciente, que podem desviar o curso das transformações (CANDIDO, 1988, p. 5) – o autor considera fundamental a presença das propostas radicais (ou reformistas como denominaram Francisco Corrêa Weffort e Octávio Ianni) nos países subdesenvolvidos, cujo *nível de consciência política do povo não corresponde à sua potencialidade revolucionária* (CANDIDO, 1988, p. 5). Ao valorizar o papel transformador dos *radicalismos* como agente do *possível* mais avançado para as transformações *viáveis* da sociedade brasileira ou como *condição de êxito do pensamento revolucionário, inclusive o que se inspira no marxismo* (CANDIDO, 1988, p. 6), o autor apresenta uma nova perspectiva analítica para a abordagem do problema. Assim, *um dos critérios para avaliar a radicalidade de um político ou intelectual brasileiro é averiguar o*

*que ele considera povo, num país de tão grande variedade cultural e racial* (CANDIDO, 1988, p. 9).

O caráter desordenado em torno da cultura popular promovida pelo CPC, proporcionou uma espécie de fio condutor para averiguar os principais impasses e contradições da intelectualidade brasileira preocupada com a politização das artes, traduzida na formulação do problema nacional-popular. O “manifesto do CPC”, comumente analisado como síntese da produção artística e intelectual da época, é entendido como uma espécie de ponto de referência e não como projeto cultural, podendo ser reproduzido, assimilado e principalmente contestado pelos principais artistas e intelectuais que se dispuseram pensar, pressupondo sua prática, políticas culturais para o CPC.

Para tanto, as discussões e debates em torno da função social do teatro promovida pelos dramaturgos do Teatro de Arena, principais organizadores do CPC, foram apresentados para entender como o engajamento das artes que, começou no teatro e se desdobrou, considerando a especificidade de cada linguagem artística, em novas concepções da cultura popular. Carlos Lyra, nesse contexto, representou o esforço do artista de classe média em se engajar nas principais questões sociais levantadas sob a ordem do movimento estudantil, voltando-se para uma leitura peculiar do conceito de cultura popular.

Por ocasião da nomeação do CPC, o compositor já manifestava possíveis desvios e dúvidas quanto às intenções da entidade, antecipando o caráter polêmico relacionado à transformação “espiritual” do artista popular revolucionário em povo. O depoimento de Carlos Lyra apresenta a consciência do compositor e o distanciamento social da intelectualidade com relação ao povo, tão presente no pensamento do CPC:

*E aí, logo de cara, começou-se a discutir o nome do grupo que, já ali, pretendia ser Centro de Cultura Popular. Eu me coloquei imediatamente contra. Ainda hoje a minha posição é a mesma. Já na época eu dizia que eu não era cultura popular. Eu, Carlos Lyra, sou de classe média, e não pretendo fazer arte do povo, pretendo fazer aquilo que eu faço. Posso ser alienado, mas não há como fugir: eu sou um artista de classe média. Faço bossa-nova, faço teatro. Mas, da mesma forma que não acho que o teatro que a gente faz seja um teatro do povo, a minha música, por mais que eu pretenda que ela seja politizada, nunca será uma música do povo. Tudo pode ser feito com essa intenção de chegar ao povo, um teatro para o povo, uma música que busque a participação, a integração popular. Mas, classificá-los como arte popular, aí já é outra história* (LYRA. In: BARCELLOS, 1994, p. 97).

#### 4. CINEMA NOVO: A CULTURA POPULAR REVISITADA

Por intermédio de Oduvaldo Vianna Filho e Sérgio Ricardo, (compositor que mais se aproximou dos cineastas<sup>65</sup>), Carlos Lyra entrou em contato com as idéias estéticas e ideológicas do Cinema Novo, em especial Glauber Rocha. Em 1978, Carlos Lyra declarou que continuava a ler as entrevistas e depoimentos do cineasta e, segundo o compositor, *falam muito que o Glauber Rocha está desligado das coisas deste mundo, mas não é nada disso. O que acontece é que o Glauber dá uma dimensão exata das coisas. Ele é contra a esquerda festiva. Há muita gente que não faz e nunca fará nada e fala apenas com o interesse de criticar* (CARLOS, 1978b, p. [?]).

O fato de “vestir a camisa” em favor de Glauber Rocha pode revelar como o compositor se posicionou diante dos impasses entre Carlos Estevam Martins e o Cinema Novo, já que no interior do CPC a conceituação elaborada no artigo Por Uma Arte Popular Revolucionária, popularmente conhecido como “manifesto do CPC”, desencadeou mais controvérsias, polêmicas, discussões e debates acerca da politização da produção cultural do que pensaram os pesquisadores e críticos que se dispuseram analisar o “manifesto do CPC” como síntese das manifestações artísticas produzidas no início dos anos 60.

Nesse contexto, instituições, partidos políticos e entidades estudantis, contribuíram para a fomentação de uma série de discussões e debates sobre a função social da arte, da nacionalização e popularização de sua linguagem e de seu engajamento. Para tanto, a criação do CPC em dezembro de 1961, vinha contribuir para a constituição de um espaço público de formulação e prática de políticas culturais que se situava fora ou à margem do Estado.

No ano seguinte à criação do CPC, um de seus fundadores se encarregou ou foi encarregado (não se sabe ao certo) de escrever um texto que expressasse, de forma direta e clara, a essência da entidade. O artigo Por Uma Arte Popular Revolucionária de Carlos Estevam Martins, que foi redigido com a intenção de organizar o pensamento disperso de uma

<sup>65</sup> Em entrevista concedida a Almir Chediak para integrar o volume 5 do Songbook Bossa Nova, Sérgio Ricardo contou que havia sido criticado pelos “puristas” da Bossa Nova em virtude da composição de Zelão. O fato colaborou para que Sérgio Ricardo se ligasse ao CPC, onde conheceu Ruy Guerra. No CPC, o problema era que a vertente “ordotoxa” liderada por Carlos Estevam Martins, não se harmonizava com a mistura de lirismo e crônica social proposta pelo compositor. Nesse contexto de rejeição e inadequação de Sérgio Ricardo em relação à Bossa Nova e ao CPC, o Cinema Novo acenava para outras possibilidades de produção artística (Apud: TREECE, 2000, p. 143).

centena de artistas, estudantes e intelectuais que participavam direta ou indiretamente do CPC, acabou por gerar uma série de dissidências e controvérsias que iam desde a contestação das categorias arte do povo, arte popular e arte popular revolucionária (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 121-144) até a refutação da idéia de que o artista do CPC deveria – senão por natureza, pelo menos por espírito – ser parte integrante do povo (ESTEVAM, 1962. In: HOLLANDA, 1980, p. 127).

A partir daí as oposições e dissidências foram se acentuando cada vez mais. O estudo em particular de cada cineasta, compositor ou ator que participou das atividades do CPC, revela como o debate em torno da arte e das políticas culturais foi diverso e variado. Aliás, o maior mérito do “manifesto do CPC” talvez seja esse: o de promover, com maior intensidade, a sua própria contestação e, a partir disso, colaborar para o surgimento de novas concepções e idéias sobre o engajamento artístico.

Uma dessas dissidências se situa entre os cineastas que produziram, sob o patrocínio do CPC, os episódios do filme *Cinco Vezes Favela*<sup>66</sup>. Contrários às coordenadas do “manifesto do CPC”, esses cineastas, entre os quais Carlos Diegues, aproximaram-se do movimento do Cinema Novo que acenava para outras possibilidades de se realizar uma arte com liberdade e sem limites rígidos e excludentes de criação, ainda que nacional-popular.

A revisão do “manifesto do CPC” pelo Cinema Novo desempenhou a função de (re)organizar as questões estéticas e ideológicas em torno da nacionalização das artes brasileiras. É preciso considerar que os cineastas iniciaram um debate em torno da cultura popular, necessário para repensar o caráter sectário e dogmático acerca das concepções de arte do povo, de arte popular e de arte popular revolucionária definidas por Carlos Estevam Martins, contribuindo para o encaminhamento das políticas culturais em discussão e prática na década de 60.

De fato, dado o curso dos acontecimentos, era de se compreender que artistas, intelectuais e estudantes levantassem a bandeira da realidade brasileira e da conscientização das classes populares e, no entanto, para os cineastas, isso não deveria acarretar em cerceamento da liberdade do artista e dos recursos técnicos e formais por ele utilizado.

<sup>66</sup> Realizado com o apoio da primeira verba adquirida pelo CPC do governo federal em 1961 (Cr\$ 3.000.000), os episódios de *Cinco vezes favela* foram divididos em: *Um Favelado* de Marcos Faria; *Zé Da Cachorra* de Miguel Borges; *Couro De Gato* de Joaquim Pedro de Andrade; *Escola De Samba*, *Alegria De Viver* de Carlos Diegues e *A Pedreira De São Diogo* de Leon Hirszman (RELATÓRIO, 1963. In: BARCELLOS, 1994, p. 452).

Portanto, o desentendimento teórico entre os cineastas e Carlos Estevam Martins, conduziu aqueles na busca por outras alternativas para a realização de uma arte política e esteticamente revolucionária, ainda que fundamentada no nacional-popular.

As polêmicas que emergiram do debate estético e ideológico da época poderiam por si mesmas serem transformadas em objetos de profundas pesquisas acadêmicas. Por hora, faz-se necessário esboçar um quadro das principais discussões acerca do cinema brasileiro do período, especialmente o Cinema Novo. Vale ressaltar que a divergência teórica e metodológica entre Carlos Estevam Martins e os cineastas não era tão clara no início da formação do CPC e da consolidação do Cinema Novo.

Inicialmente, é possível identificar nos depoimentos de Glauber Rocha uma certa cumplicidade em relação à única produção cinematográfica do CPC, o filme *Cinco Vezes Favela*. Segundo Glauber Rocha, no início de 1962, *os rapazes do CPC editam o mais importante filme da história do cinema brasileiro tão decisivo como foi há dez anos RIO 40º* (Apud: RAMOS, 1987, p. 346). Os impasses entre o Cinema Novo e o CPC só vieram à tona quando passaram a importar para os cineastas, não somente a nacionalização do conteúdo como defendia Carlos Estevam Martins, mas também a nacionalização da forma e da técnica, fator combatido por Estevam, na medida em que este considerava as classes populares incapazes de desfrutarem ou de se interessarem por obras de qualidade técnica e formal.

Com o passar do tempo foi praticamente unânime entre os cineastas a negação da conceituação de arte popular revolucionária com base nas formulações de Carlos Estevam Martins e qualquer tentativa de dirigismo político, ideológico e estético passou a ser rejeitado por Carlos Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman e Glauber Rocha, chegando ao ponto deste manifestar-se em artigo sobre o filme *Barravento* da seguinte forma:

*não tenho preconceitos de forma e hoje não prefiro nenhum cineasta como modelo. Nossa cultura interessa muito mais. Acho esquisito, inclusive, se falar em estética de uma arte popular revolucionária no Brasil: a posição fundamental, creio, deve se apenas política. A estética varia no complexo. A coragem para falar a verdade determina uma posição de câmara muito mais eficiente. A exigência de uma complicação intelectual pode me considerar primário, mas defendo até agora esta posição e creio que continuarei a praticá-la em filmes futuros. (ROCHA, 1962b, p. 13).*

Um fragmento do debate entre os cineastas Ruy Guerra, Marcos Faria, Fernando Campos, Eduardo Coutinho, Miguel Borges, Leon Hirszman e Glauber Rocha

acerca da definição do Cinema Novo<sup>67</sup>, localiza estes artistas em relação às proposições do “manifesto do CPC”.

Caracterizado como cinema de autor e produção independente<sup>68</sup>, o Cinema Novo não legitimava a produção do espetáculo comercial realizado até então<sup>69</sup>, como descreveu Carlos Diegues:

*Cinema Nôvo deve-se caracterizar hoje, básicamente como aquêle cinema que por ser independente, tanto do ponto de vista industrial como estético ou político é o único que pode ser realmente um cinema livre. Creio que o CN não pode ter regras pré-estabelecidas, dogmas a priori e imutáveis desde o ponto de vista estético ou ideológico. A única ideologia possível, a que une a todos, é a da emancipação nacional, visto, é lógico, do ponto de vista cultural e, mais particularmente, do cinema. Mas esta ideologia, em cada um, poderá ter raízes diferentes e ser entendida das mais diversas formas. Essas é que vão colorir as posições particulares dos diversos cineastas do CN. Assim, será um cinema, acima de tudo, de denúncia; e, como tal, não poderá ser nunca um cinema vendido ao espetáculo comercial (no sentido convencional do termo), embora tenha que ser necessariamente um cinema de público, isto é, um cinema popular (In: CINEMA, 1962, p. 4).*

Definido como cinema independente em oposição ao esquema industrial de produção desenvolvida pelos estúdios paulistas no início da década de 50, como por exemplo, as companhias cinematográficas Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, é possível identificar nos debates dos Congressos de Cinema realizados entre 1952 e 1953 os precedentes para a formação do que posteriormente seria denominado Cinema Novo.

Segundo Fernão Ramos, *se a concepção de um cinema “popular”, cara ao Cinema Novo, não aparece ainda delineada (assim como a possibilidade de um esquema alternativo à produção industrial), são nítidas em determinadas teses preocupações que, adquirindo fortes tonalidades marxistas, se aproximam das concepções caras à geração que surgiria em 1959-1960* (RAMOS, 1987, p. 302-303).

<sup>67</sup> Este artigo publicado na revista Movimento, é apenas um fragmento de um livro a ser publicado pela Editora Universitária sobre o cinema brasileiro (In: CINEMA, 1962, p. 4).

<sup>68</sup> Sobre a questão do cinema de autor e produção independente, Glauber Rocha argumentou: *acrescento que, em primeiro lugar, de agora em diante o CN não é uma particularidade do Brasil, mas um movimento que vem desde a Índia, passando pela Europa até o Brasil, Cuba, Argentina. O CN significa a libertação da mecânica industrial do Cinema. Daí se faz o que se chama cinema de autor. O Cinema de Autor é dentro da história dos últimos dez anos de Cinema, ou a partir de 1945 esta atitude inconformista diante da máquina insdustrial [sic]* (In: CINEMA, 1962, p. 8).

<sup>69</sup> As chanchadas, por exemplo. Sobre esse gênero, Ruy Guerra declarou que o Cinema Nôvo só passará a existir na medida em que exista um público para seus filmes; isto já implica então num estudo, uma posição crítica em face do público. De início existe para este público assista a êste cinema nôvo não em termos de chanchada, mas com funções críticas (In: CINEMA, 1962, p. 5).

Nas teses apresentadas nos Congressos de Cinema ainda eram pouco demarcadas as fronteiras entre as condições materiais de produção da cultura e a indústria cinematográfica, pedra de toque para o Cinema Novo.

Assíduo freqüentador dos Congressos de Cinema, Nelson Pereira dos Santos que apresentou suas idéias sobre O Problema Do Conteúdo No Cinema Brasileiro no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro realizado em abril de 1952, foi (e ainda é) apontado como um dos precursores do Cinema Novo, principalmente a partir da produção cinematográfica de longas-metragens como o Rio, 40 Graus (1955) e Rio, Zona Norte (1957). Um dos motivos da associação de Nelson Pereira dos Santos com o Cinema Novo se deve ao fato do seu distanciamento, desde a produção de seus primeiros filmes, do tipo de exposição que se fazia dos temas populares pelas companhias paulistas. Para os cinemanovistas, a abordagem de tais temas inserida no circuito comercial acarretava, salvo raras exceções, em ridicularização e estigmatização da cultura popular. Produzido pelo sistema de cotas<sup>70</sup>, tanto Rio, 40 Graus como Rio, Zona Norte, lançaram as bases para a produção independente, uma das principais bandeiras do Cinema Novo.

Dois motivos, diretamente relacionados, foram indispensáveis para os cinemanovistas na defesa da produção independente: 1) a independência ideológica e 2) a independência financeira. Os cineastas acreditavam que dificilmente uma produtora preocupada com a bilheteria do filme, poderia se abster de intervir na produção cinematográfica. Para Miguel Borges: *para que este cinema possa surgir, é preciso que exista determinado tipo de produção, pois é muito difícil que exista uma indústria ou um grupo diretamente ligado à classe dominante que aceite financiar um tipo de cinema que vise denunciar isto* (In: CINEMA, 1962, p. 8).

Com esta declaração, o cineasta aborda uma questão fundamental para entender o impasse gerado entre os cinemanovistas e Carlos Estevam Martins. Ao considerar os longas-metragens O Pagador De Promessas, de Anselmo Duarte, e O Assalto Ao Trem Pagador, de Roberto Farias, como representantes legítimos do Cinema Novo, Carlos Estevam Martins não compreendia, segundo Carlos Diegues, as sutilezas da indústria cinematográfica. Ou seja, para ele o que importava eram os fins, o resultado final do “produto” filme, e não

---

<sup>70</sup> Embora inovador para o cinema brasileiro da época, o sistema de cotas já havia sido utilizado no começo do cinema e na Itália do pós-guerra.



necessariamente os meios e as formas pelos quais uma super-produção necessitava sujeitar-se para a sua realização final<sup>71</sup>.

Anos depois, Anselmo Duarte ainda nutria ressentimento em relação às declarações de Glauber Rocha sobre o filme *O Pagador De Promessas*, inspirado na peça homônima de Dias Gomes. A peça que já tinha sido criticada como representante, segundo os integrantes do Teatro de Arena, do caráter mercadológico do TBC, vai suscitar crítica semelhante quando adaptada para o cinema. Glauber Rocha não questionava a qualidade estética da obra<sup>72</sup>, mas o seu comprometimento com a indústria cinematográfica que, para o cineasta, inibia ou interferia na liberdade do autor, principalmente quando uma das intenções desse tipo de produção se voltava para a evidência da realidade brasileira. Nesse sentido, é ilustrativa a citação de Octávio de Faria sobre a posição dos cinemanovistas em relação aos dois maiores sucessos (de público e de crítica) do ano de 1962: *Assalto Ao Trem Pagador* e *O Pagador De Promessas*. Segundo o autor,

*podemos dizer que os dois maiores sucessos do ano – não só de bilheteria, mas artísticos ou, digamos melhor, de crítica: “O Assalto Ao Trem Pagador”, de Roberto Farias e “O Pagador De Promessas”, de Anselmo Duarte, são mais ou menos “recusados” pelos mais avançados do “cinema nôvo”. Mesmo reconhecendo-lhes qualidades – quase sempre puramente ‘formais’ – não os “aceitam”, não os incorporam ao ativo do “movimento”, pois representariam, se aceitos, uma espécie de “compromisso” com a produção comum, estandardizada, – equivalente ao “cinema de qualité” do mundo francês, e cujos anteriores exemplos típicos, ente nós, teriam sido os filmes de Walter Hugo Khoury ou “Ravina”, de Rubem Biáfora (FARIA, 1963, p. 78-79).*

A realização do cinema de público (ou cinema popular como denominou Carlos Diegues) não foi uma preocupação exclusiva do Cinema Novo. A questão do público também perturbava outros setores artísticos como o teatro e a música. Qualquer dramaturgo, ator, diretor, compositor, intérprete ou cineasta preocupado de alguma maneira com a

<sup>71</sup> Através do jornal *O Metropolitano* que, segundo Raquel Gerber, *defendeu as teses do tipo de cinema proposto pelo Centro Popular de Cultura (...) e foi uma tribuna de discussão do Cinema Novo em geral* (GERBER, 1982, p. 10), é possível demarcar as fronteiras teóricas entre Glauber Rocha, Carlos Diegues e Carlos Estevam Martins, os dois últimos eram colaboradores fixos do jornal. Sobre a relação entre o artista, a obra e a indústria no cinema, três artigos publicados no jornal *O Metropolitano* são fundamentais: *Cinema Novo, Fase Morte* (E Crítica) (ROCHA, 1962a), *Cultura Popular E Cinema Novo* (DIEGUES, 1962) e *Artigo Vulgar Sobre Aristocratas* (MARTINS, 1962b).

<sup>72</sup> O filme *O Pagador De Promessas* foi premiado como Melhor Filme Longa-Metragem da Palma de Ouro do Festival Internacional de Cinema de Cannes na França (1962), como Melhor Filme do Festival Internacional de São Francisco nos Estados Unidos (1962) e Diploma de Mérito do Festival Internacional de Cinema de Edimburgo na Alemanha (1963).

introdução do nacional-popular na produção artística e intelectual da época, colocava a questão do público como um problema a ser levado em consideração no momento de composição da obra. Para Ruy Guerra,

*êste público deve ser atraído por um filme, através do tema que êle expõe. A partir daí, penso que a liberdade de expressão do cineasta deve ser possibilitada por uma produção independente, se independente significa dar a possibilidade do cineasta dizer o que quer, da maneira que quizer [sic]. Então evidentemente não podemos pensar em filmes de grande custo e devemos pensar num cinema de autor, sem direção política, ideológica ou estética, de cada cineasta, mas a partir de uma opção pessoal de cada um deles. A partir desta opção ideológica, a linha ideológica ou estética do cinema nôvo aparecerá posteriormente e será passível de análise. A priori acho que não há necessidade de um dirigismo* (In: CINEMA, 1962, p. 5).

Em outro artigo destinado à discussão sobre o Cinema Novo, também não houve economia nas palavras de Glauber Rocha ao enfatizar a relação entre teoria e prática na obra de arte. Ao abolir imediatamente qualquer tentativa de transformar a criação artística num protótipo amparado em normas rígidas e padronizadas, o cineasta manifestou-se: *daí eu ser contra um cinema colocado em esquema e teoria. O problema enquanto realização e criação artística é um problema de inteligência, violência, sensibilidade e não um problema de raciocínio, porque cinema não é sociologia ou filosofia ou qualquer outra coisa similar* (In: CINEMA, 1962, p. 8).

Mesmo contrário aos termos do “manifesto do CPC”, os cinemanovistas preservaram a polaridade, transportada para o campo das artes, entre forças nacionalistas e progressistas *versus* forças reacionárias e entreguistas. A primeira consideradas símbolo do progresso e a segunda do atraso brasileiro.

Para Miguel Borges,

*qualquer cinema é nôvo se tiver uma consciência clara de que os problemas humanos neste momento são resultado de a sociedade estar baseada na exploração do homem pelo homem. E no choque de dois tipos de sociedade: a que procura eliminar esta exploração e a que está baseada sôbre ela. Não quer dizer isto que o cinema nôvo deva ser sectário, porque a solução para êste problemaê [sic] talvez não seja matéria de cinema, mas é indispensável que reflita esta consciência* (In: CINEMA, 1962, p. 8).

Considerado um problema fundamental por Leon Hirszman, o Cinema Novo tinha esta definição:

*se êle está com uma classe ou se está com outra. Se êle está com a burguesia ou com a classe operária. No nosso caso mais particular, se êle não [sic] com o imperialismo e seus aliados da burguesia. Ou se está com a*

*classe operária e seu avanço para o poder. O problema de comunicação por exemplo. Para mim não se trata apenas de quem não a tem. Usar cinema visando eficácia de levar ao poder a classe pela qual lutamos. Êste é o problema. (In: CINEMA, 1962, p. 8).*

É interessante observar, entre os principais filmes denominados Cinema Novo, a polaridade colocada pelos cineastas entre o povo e a burguesia. Inicialmente, a intenção da maioria dos cineastas foi despertar no seu público, grande parte de classe média, a compaixão e a misericórdia que emanava da representação do povo sofrido e oprimido pela burguesia que se mostrava fútil e insensível – a exemplo de seu precursor: Rio, 40 Graus. O universo popular colocado em contrapartida ao universo da classe média era constantemente retratado pelos cineastas, cujos problemas e privações lhes eram exteriores. Mesmo alheios ao cotidiano e ao modo de vida das classes populares, alguns de seus elementos e características exerceram demasiado fascínio nos cineastas durante parte da década de 60.

Por isso, no início da década de 60, a cultura popular nas telas foi, de modo geral, caracterizada como sinônimo de alienação. Essa tendência pode ser percebida nos filmes Cinco Vezes Favela, do CPC, Bahia De Todos Os Santos, de Trigueirinho Neto, Barravento, de Glauber Rocha, e A Grande Feira, de Roberto Pires. Para os cinemanovistas, as crenças e costumes populares eram obstáculos à conscientização e conseqüentemente à transformação da realidade brasileira. Acabar com a alienação era a condição primeira para realizar-se efetivamente a revolução brasileira que, segundo o PCB, encontrava-se sob a responsabilidade conjunta das massas e da vanguarda comunista. Nesse sentido, de acordo com Fernão Ramos,

*a crítica à cultura popular como fator de “alienação” coloca o filme em sintonia com o ambiente ideológico do início da década de 1960. A representação do universo do popular reflete a emergência de toda uma ideologia em torno das classes “populares”, que irá permear o cinema brasileiro principalmente em 1960-1962, mas que terá seus reflexos até o golpe militar de 1964 (RAMOS, 1987, p. 329).*

No transcorrer da década de 60, a crítica à cultura popular como um dos elementos de preservação da ordem estabelecida é subvertida: do desprezo inicial, os cineastas passaram à elegia laudatória da cultura popular, cuja radicalização de sentido pode-se verificar em filmes e manifestos da década de 70 (RAMOS, 1987, p. 330). Portanto,

*a partir do final de 1962 e início de 1963 que o Cinema Novo adquire sua feição definitiva, não só ao nível de sua constituição enquanto grupo, mas também como portador de um discurso ideológico próprio. Abandona progressivamente o radicalismo em torno dos vários significados atribuídos*

*então ao termo “alienação” e avança em direção a uma forte autocrítica, que o coloca como elemento integrante do condenável universo burguês (RAMOS, 1987, p. 346).*

Na década de 60, encontrar definições apropriadas para a época sobre a identidade nacional e o povo brasileiro eram pré-requisitos à qualquer instituição, partido político ou indivíduo engajado às causas nacionalistas. Cada organismo, portanto, encarregava-se de definir essas duas categorias abstratas: identidade e povo. Assim fizeram o MCP, o PCB, o ISEB e o CPC. Com a Bossa Nova, o Teatro de Arena e o Cinema Novo não foi diferente.

As músicas, as peças teatrais e os filmes como instrumentos de comunicação de idéias e ideologias, inseridos no mercado de bens simbólicos, podem também ser analisados sob essa perspectiva. No campo artístico, entretanto, há um elemento intrínseco à obra de arte que não deve ser ignorado: o público. As preocupações com o alcance e a abrangência do público, parecem ser maiores no teatro e no cinema, que na música propriamente. Desse modo, algumas questões merecem ser investigadas. Por exemplo, como harmonizar a politização das artes de acordo com o nacional-popular, se o público alvo não foi atingido? Mas quem era o público alvo? O povo? Mas quem era o povo? Para responder a essas questões, faz-se necessário uma breve incursão por pelo menos uma das inúmeras definições acerca do que viria a ser o povo brasileiro na década de 60.

Podemos indicar pelo menos três versões diferenciadas sobre o que ou quem era o povo brasileiro na época<sup>73</sup>. Mas uma das versões mais populares no período, relaciona-se à edição de bolso do livro *Quem É O Povo No Brasil* da coleção *Cadernos Do Povo Brasileiro*. Escrito por Nelson Werneck Sodré, integrante do ISEB e colaborador do CPC, o livro em questão popularizou-se rapidamente no meio artístico e intelectual da época. Essa definição de povo era uma das mais referenciadas no âmbito de atuação do CPC, o que não quer dizer que era seguida por todos ou colocada efetivamente em prática. Segundo Marcos Konder Reis, *quanto ao povo a que se propõe levar a cultura, trata-se daquele definido pelo Sr. Nelson Werneck Sodré* (REIS, 1963, p. 79).

<sup>73</sup> Segundo Marilena Chauí, *‘Quem é o Povo no Brasil?’*, de Nelson Werneck Sodré, será contraditado por *‘Quem são os inimigos do Povo?’*, de Theotônio dos Santos, e por *‘Quem pode fazer a revolução no Brasil?’*, de Bolívar Costa – este diria que o primeiro participa de uma concepção equivocada sobre o processo político brasileiro, prejudicial às massas, enquanto Theotônio talvez o colocasse entre os “inimigos do povo no seio do povo”, isto é, como intelectual que “trai” o povo porque aceita determinadas alianças de classes prejudiciais à revolução (CHAUI, 1983. p. 73-74).

A popularização do livro se deve a dois motivos principais: 1) pela intensa participação do seu autor nos meios intelectualizados e 2) pela fácil acesso, pelo menos entre a classe média, às edições de bolso da Editora Civilização Brasileira. Ainda que a iniciativa de publicar inúmeros títulos numa coleção como os Cadernos Do Povo Brasileiro<sup>74</sup> deva ser creditada à Editora Civilização Brasileira, sob a direção do editor Ênio Silveira e do diretor do ISEB, Álvaro Vieira Pinto, foram marcantes, nesse período em particular, as presenças dos intelectuais, estudantes e artistas ligados ao PCB, ao CPC e ao ISEB, entre outras organizações, como produtores, divulgadores e receptores desta coleção<sup>75</sup>.

O formato de bolso e o lema<sup>76</sup> desta coleção expressaram os objetivos do editor Ênio Silveira: *o de informar a fundo e com objetividade, sobre os grandes problemas nacionais, estudando-os por um prisma ideológico 'claramente antagônico à formulação do pensamento direitista', em ensaios que, face a essa radicalização, não encontrariam outro meio de ser divulgados* (Apud: DANTAS, 1962, p. 35). Segundo Paulo Dantas, a coleção pretendia ser o veículo do pensamento progressista nacional e conseqüentemente *recrutar autores capazes de formulá-lo, seja qual fôr a posição político-partidária não 'direitista' de cada um* (DANTAS, 1962, p. 35).

Realizado na sede da UNE no Rio de Janeiro, o lançamento da coleção Cadernos Do Povo Brasileiro durante o I Festival do CPC da Guanabara, contava com a participação estudantes, intelectuais, artistas, soldados, sindicalistas e políticos. A iniciativa visava integrar a luta libertária em prol da construção de um novo país. Durante a realização

<sup>74</sup> Para Marilena Chauí, os livros de bolso ao impor uma pedagogia autoritária como metodologia, apresentam um semelhança: *nenhum deles traz um único documento, um único depoimento (salvo o de Julião sobre as Ligas) onde o próprio povo fale, nem mesmo um único texto que pudesse ser considerado uma fala nacional. Desejos, idéias, modos de ser, práticas, ações, aspirações, tudo é imputado ao povo e à nação, sem que nenhum deles apareça de viva voz* (CHAUI, 1983, p. 84).

<sup>75</sup> Compõem a coleção Cadernos Do Povo Brasileiro os seguintes títulos: Que São As Ligas Camponesas?, de Francisco Julião, Quem É O Povo No Brasil?, de Nelson Werneck Sodré; Quem Faz As Leis No Brasil?, de Osny Duarte Pereira; Porque Os Ricos Não Fazem Greve?, de Álvaro Vieira Pinto; Quem Dará O Golpe No Brasil?, de Wanderley Guilherme; Quais São Os Inimigos Do Povo?, de Theotônio Junior; Quem Pode Fazer A Revolução No Brasil?, de Bolívar Costa; Como Seria O Brasil Socialista?, de Nestor de Holanda; O Que É A Revolução Brasileira?, de Franklin de Oliveira; O Que É A Reforma Agrária?, de Paulo R. Schilling; Vamos Nacionalizar A Indústria Farmacêutica?, de Maria Augusta Tibiriça Miranda; Como Atua O Imperialismo Iaque?, de Sylvio Monteiro; Como São Feitas As Greves No Brasil?, de Jorge Miglioli; Como Planejar Nosso Desenvolvimento?, de Helena Hoffman; A Igreja Está Com O Povo?, de Padre Aloísio Guerra; De Que Morre Nosso Povo?, de Aguinaldo N. Marques; Que É Imperialismo?, de Edward Bailby; Porque Existem Analfabetos No Brasil?, de Sérgio Guerra Duarte; Salário É Causa De Inflação?, de João Pinheiro Neto; Como Agem Os Grupos De Pressão?, de Plínio de Abreu Ramos; Qual A Política Externa Conveniente Ao Brasil?, de Vamireh Chacon; Que Foi O Tenentismo?, de Virgínio Santa Rosa; Que É A Constituição?, de Osny Duarte Pereira; Desde Quando Somos Nacionalistas?, de Barbosa Lima Sobrinho; Violão de rua I, II e III de vários autores e Revolução E Contra-Revolução No Brasil?, de Franklin de Oliveira (BERLINCK, 1983, p. 36-37).

<sup>76</sup> *Somente quando bem informado é que um povo consegue emancipar-se* (DANTAS, 1962, p. 34).

do I Festival de Cultura Popular do CPC aconteceram declamação de poemas, projeção de filmes e apresentação de palestras, conferências e peças teatrais (DANTAS, 1962, p. 33-35).

Ao contrário do caráter teórico das publicações do ISEB, a edição de bolso do livro *Quem É O Povo No Brasil* tinha como objetivo ser educativa e, para isso, deveria ser objetiva. A concepção de povo sugerida por Nelson Werneck Sodré não era estática e nem intransponível, já que as condições reais de tempo e lugar interferiam na própria definição do “conceito” (SODRÉ, 1962, p. 14)..

As variações provocadas pela contingência histórica também não eram arbitrárias ou acidentais, mas definidas por critérios objetivos que estavam intimamente ligados ao conceito de sociedade dividida em classes sociais. Portanto, *em tôdas as situações, povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive* (SODRÉ, 1962, p. 22). Pela interferência desses fatores, foi destinado ao povo – definido por Nelson Werneck Sodré como *conjunto que compreende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e média burguesia que têm seus interesses confundidos como interesse nacional e lutam por êste* (SODRÉ, 1962, p. 37) – a tarefa progressista e transformadora de realizar no Brasil uma revolução democrática-burguesa, totalmente livre das amarras do imperialismo e do latifúndio, palavras de ordem na época. Portanto, realizar uma transformação efetiva da sociedade brasileira significava para Nelson Werneck Sodré,

*afastar os poderosos entraves que se opõem violentamente ao progresso do país, permitindo o livre desenvolvimento de suas forças produtivas, já consideráveis, e o estabelecimento de novas relações de produção, compatíveis com os interesses do povo brasileiro; significa derrotar o imperialismo, alijando sua espoliação econômica e ingerência política, e integrar o latifúndio na economia de mercado, ampliando as relações capitalistas; significa, politicamente, assegurar a manutenção das liberdades democráticas, como meio que permite a tomada de consciência e a organização das classes populares; significa impedir que a reação conflague o País, jugulando rigorosamente as tentativas libertadoras; significa, concretamente, nacionalizar as emprêsas monopolistas estrangeiras, que drenam para o exterior a acumulação interna, as de serviços públicos, as de energia e transportes, as de mineração, as de comercialização dos produtos nacionais exportáveis, as de arrecadação da poupança nacional; significa a execução de uma ampla reforma agrária que assegure ao campesinato a propriedade privada da terra e lhe dê condições para organizar-se econômica e politicamente e para produzir e vender a produção; significa, conseqüentemente, destruir os meios materiais que permitem ao imperialismo exportar a contra-revolução e*

*influir na opinião pública e na orientação política interna; significa desligamento total de compromissos militares externos; significa relações amistosas com todos os povos* (SODRÉ, 1962, p. 36-37).

Apesar de extensa, a citação é uma possibilidade, entre tantas outras, para se entender o imaginário de artistas, estudantes e intelectuais que aderiram ao movimento nacionalista brasileiro<sup>77</sup>. Ainda faz-se necessária uma última observação para situar a posição de Nelson Werneck Sodré sobre a participação do povo no processo revolucionário brasileiro. Como na Declaração Sobre A Política Do Partido Comunista Brasileiro, o povo dividia-se em vanguarda e massa: *massa é a parte integrante do povo que tem pouca ou nenhuma consciência de seus próprios interesses, que não se organizou ainda para defendê-los, que não foi mobilizada ainda para tal fim. Faz parte das tarefas da vanguarda do povo, conseqüentemente, educar e dirigir as massas do povo* (SODRÉ, 1962, p. 38).

Portanto, destinava-se à intelectualidade educar e orientar as massas. Assim, adaptada à contingência histórica, a categoria povo agregaria diferentes classes sociais e grupos ideológicos em função de um último objetivo: a revolução brasileira. Logo, o povo em constante referência não era exatamente sinônimo de classes populares como seria automático pensar, mas conjunto de diferentes grupos, camadas e classes sociais comprometidos com o movimento nacionalista brasileiro, no qual somente uma frente única seria capaz de interferir na estrutura da sociedade brasileira, estrutura esta, considerada na época, herdeira do “ranço” e da submissão que se processou com a escravidão e posteriormente com o imperialismo norte-americano, entendido no período como outra forma de subserviência da colônia.

Em relação à crítica cinematográfica, pode-se destacar dois autores que escreveram vários artigos e matérias sobre o Cinema Novo. Um deles, Maurice Capovilla, chama a atenção para a metodologia empregada ao analisar o engajamento do artista e da obra de arte. O outro, Jean Claude Bernardet, destacou-se pela coerência analítica e pela leitura realizada sobre o Cinema Novo, seus representantes e suas antinomias.

A metodologia empregada por Maurice Capovilla para analisar os filmes Arraial Do Cabo, de Paulo César Saraceni e Mário Carneio, Cinco Vêzes Favela, do CPC, O Pagador De Promessas, de Anselmo Duarte e Os Cafajestes, de Ruy Guerra, é singular na

<sup>77</sup> Publicado ainda na década de 50, outro documento importante para evidenciar o engajamento dos estudantes às idéias do movimento nacionalista brasileiro encontra-se publicado na revista Movimento com o título de Esboço De Programa Do Movimento Nacionalista Brasileiro (ESBOÇO, 1957).

medida em que constrói determinados parâmetros a serem seguidos por aqueles que desejassem expressar engajamento artístico.

O conjunto de artigos do autor avalia a importância da obra de arte conforme o grau de comprometimento com a revolução, com o socialismo e com a luta de classes no interior da sociedade brasileira. Apesar de considerar sempre a qualidade estética, nesse ponto diferenciou-se do “manifesto do CPC”, o crítico adotou como estratégia de análise, a observação criteriosa das reais intenções do cineasta e do conteúdo do filme. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que *Arraial Do Cabo*, *O Pagador De Promessas* e *Os Cafajestes* apresentaram uma requintada qualidade estética, estes falharam, segundo Maurice Capovilla, no modo como apresentaram seus temas e é justamente em relação a esse ponto que o autor justificou a precária qualidade estética em contrapartida à intenção ideológica do único filme produzido pelo CPC<sup>78</sup>:

*Cinco Vêzes Favela, independente do seu valor artístico, mas simplesmente pelo caráter da produção e pela posição ideológica assumida, evidentemente se revestirá de importância. Como produção independente, o filme rompe com os esquemas tradicionais da produção corrente, submetida aos capitais opressores, que medem o gosto do público pelo critério do lucro comercial. Como posição ideológica ele assume a responsabilidade do realismo crítico, que nunca toma um fato particular desrelacionado da base social. A luta de classes, fato propulsor da história, em muitos episódios é o tema central, em outros é o pano de fundo, em torno do qual se desenvolvem os acontecimentos* (CAPOVILLA, 1962a, p. 185-186).

Sobre os filmes citados acima, Maurice Capovilla considerou que em *Arraial Do Cabo*, de Paulo César Saraceni, *o tratamento dado aos pescadores, deixa transparecer um certo passadismo sentimental* (CAPOVILLA, 1962a, p. 183).

A crítica em relação à caracterização do personagem central do filme *O Pagador De Promessas*, de Anselmo Duarte foi mais severa: *Zé do Burro é um herói por acaso e um personagem psicologicamente extático, pois não é a sua pessoa que importa, mas seu corpo, resultado de uma injustiça social usada como objeto de revolta* (CAPOVILLA, 1962b, p. 137). Sob essa perspectiva, os filmes em nada colaboraram, segundo o crítico, para a revolução brasileira, ponto de partida para a implantação do socialismo no Brasil. Para Maurice Capovilla,

<sup>78</sup> Realizado com o apoio da primeira verba adquirida pelo CPC do governo federal em 1961 (Cr\$ 3.000.000), *Cinco Vêzes favela* dividiu-se nos seguintes episódios: *Um Favelado*, de Marcos Faria; *Zé Da Cachorra*, de Miguel Borges; *Couro De Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Escola De samba*, *Alegria De Viver*, de Carlos Diegues e *A Pedreira De São Diogo*, de Leon Hirszman.



*“O Pagador de Promessas” pode ser fruto de uma visão de mundo definível como “culto do herói messiânico”. Segundo essa visão de mundo, a principal força revolucionária é o “povo”, ainda como idéia abstrata, aglutinado em torno de um herói mítico, cuja ação se desenvolve por impulsos irracionais e incontroláveis. Não são as classes, nem a luta de classes que resolvem as contradições, mas unicamente o “povo” unificado pelo sacrifício ou exemplo de um indivíduo, o “herói”, capaz de catalisar esta força popular, perigosa e explosiva, tendente por isso mesmo a transbordar os limites de planos racionais de ação. Com isso não se pensa em revolução, mas em simples revolta do povo unificado, não pela consciência das suas necessidades, mas pela admiração e crença no poder de uma personalidade fora do comum, que se apresenta, como o Messias da antiguidade, para a salvação (CAPOVILLA, 1962b, p. 137).*

Quanto ao filme *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, o crítico fez lembrar a posição assumida por Gianfrancesco Guarnieri sobre a função do artista no processo de politização das manifestações artísticas<sup>79</sup>: *mas tudo isso não teria importância, nem comprometeria o filme se em troca do desdém pelo psicologismo se assumisse uma atitude posicional ante o problema, isto é, se adotasse um ponto de vista crítico. Mas parece que Ruy Guerra não quis nem uma coisa, nem outra, quis o documento frio para ressaltar uma hipotética imparcialidade criadora (CAPOVILLA, 1962c, p. 139).* Para o autor a imparcialidade artística não tinha espaço na conjuntura brasileira da época, por isso *o artista, e principalmente o cineasta, não tem mais o direito de se deleitar ao testemunho, seja ele honesto, sincero, verdadeiro, até polêmico, não importa. Há uma atitude moral para o artista brasileiro que se impõe: a tomada de posição crítica face aos problemas (CAPOVILLA, 1962c, p. 140).*

O filme de Ruy Guerra foi criticado por Maurice Capovilla, pois o “amoralismo” proposto pelo diretor estrangeiro, marcado pela influência da *nouvelle vague*, não era bem quisto, no início do movimento, pelos cineastas e críticos em função do suposto comprometimento com a realidade nacional (RAMOS, 1987, p. 339), portanto, não cabia aos cineastas durante os anos 60, como a qualquer “homem de bem” (leia-se, de esquerda), a “neutralidade” como critério de criação e produção.

Em outro plano de análise situa-se Jean Claude Bernardet. O crítico de cinema apresentou considerações importantes sobre o aparecimento das classes populares nos

<sup>79</sup>Segundo Gianfrancesco Guarnieri, em artigo de época, *qualquer tentativa de “neutralismo”, de constituição de uma “terceira-força” será vã, não representando na prática nenhuma alternativa nova, mas sim a forma mais abjeta de reacionarismo, pôsto que pusilânime (GUARNIERI, 1959, p. 124).*

filmes brasileiros da época. Ao situar o filme *Barravento*, de Glauber Rocha, em oposição às referências que se faziam do povo até então, este foi considerado por Bernardet, em virtude da posição realista assumida pelo seu diretor, estranho à produção de filmes como *Arraial Do Cabo*, de Paulo César Saraceni e *Mário Carneiro*, *Rampa*, de Luís Paulino dos Santos, *Aruanda*, de Linduarte Noronha, *O Pagador De Promessas*, de Anselmo Duarte, *Assalto Ao Trem Pagador*, de Roberto Faria, *A Grande Feira* e *Tocaia No Asfalto*, ambos de Roberto Pires. Para o crítico, estes filmes se situavam no campo do naturalismo e do populismo e não do realismo. Entretanto, essa vantagem de *Barravento* em relação as outras obras não lhe garantia, na opinião de Jean Claude Bernardet, imunidade frente às contradições e deficiências que prejudicaram a narração, a exposição e o conteúdo do filme. Mas, de acordo com o crítico,

*a maior das suas contradições é certamente de ser um filme realista, que se enquadra na perspectiva popular, e que o “povo” deveria ver e compreender, e que, no entanto, permanecerá provavelmente hermético ao público ao qual se dirige. Não por ser um filme “intelectual”, mas devido a suas fraquezas de linguagem que não impedirá completamente, mas prejudicará seriamente a sua comunicação com o público* (BERNARDET, 1962, p. 137).

A observação sobre o aparecimento do povo no cinema brasileiro parece pertinente, na medida em que Jean Claude Bernardet considerou o fenômeno como parte de um movimento amplo no campo das artes brasileiras dos anos 60, no qual *o aparecimento do “povo” no cinema brasileiro não é um fenômeno estranho, mas ao contrário um fato que acompanha a evolução da sociedade brasileira, e não é isolado no campo das artes. O “povo” apareceu antes no teatro, e o movimento atingirá outras artes* (BERNARDET, 1962, p. 136). O fato evidencia a ascensão do nacional-popular nas manifestações artísticas que se deu em concomitância com o processo de revisão do PCB frente as denúncias de Nikita Krushev durante XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS). Entretanto, e está é uma das principais contradições atribuída à produção artística dos anos 60 que ecoa até hoje entre nós, Jean Claude Bernardet considerou que

*a valorização do “povo” não impede que o cinema continue sendo produzido e realizado pela burguesia, fazendo com que os problemas populares sejam focalizados de um ponto-de-vista burguês e não de um ponto-de-vista realmente popular (deixando de lado “Cinco Vêzes Favela”, que constitui um problema particular). Essa forma de aproximação dos problemas populares corresponde a um momento em que a solução de alguns problemas são de próprio interesse da burguesia, ficando a visão*

*daqueles logicamente limitada por êsse interesse* (BERNARDET, 1962, p. 136).

Sobre a produção artística realizada pela classe média em torno da representação das classes populares nas telas, nas peças teatrais e nas músicas, outra perspectiva muito instigante foi apresentada por Maurice Capovilla que, ao considerar as especificidades de cada núcleo caracterizado como parte do Cinema Novo no país (Bahia, Paraíba e Rio de Janeiro)<sup>80</sup>, avaliou que no Rio de Janeiro, o grupo constituído por jovens cineclubistas provenientes de várias profissões – entre as quais engenheiro, jornalista, economista, advogado, professor, pintor e físico – fundaram e integraram os quadros do CPC<sup>81</sup>. Segundo Maurice Capovilla, *levantando um exíguo capital, e tomando como tema as favelas cariocas, o grupo escreve e planifica cinco episódios que são reunidos num filme de longa metragem que recebe o título de “CINCO VÊZES FAVELA”* (CAPOVILLA, 1962a, p. 185).

Em outro artigo, ao considerar a situação política, econômica e social do país como fator predominante no processo de criação artística, Maurice Capovilla associou (como tantos outros) o conceito alienação ao subdesenvolvimento / dependência / colonialismo, afinal *o clima de subdesenvolvimento gera no cinema, e na arte em geral, saídas falsas, seja a imitação pura e simples da metrópole, seja, o populismo regionalista sincero mas inócuo* (CAPOVILLA, 1962d, p. 193).

O conceito de alienação empregado normalmente como sinônimo de subdesenvolvimento como evidenciou-se acima, foi abordado sob outra perspectiva por Paulo Emílio Salles Gomes. Para o cineasta, o subdesenvolvimento não pode ser analisado como um estágio, mas como um estado do cinema brasileiro (EMÍLIO, 1973, p. 55). Ao contrário do cinema produzido pelos países orientais como Índia e Arábia, também caracterizados pelo subdesenvolvimento, o Brasil como resultado do processo de colonização (europeu e norte-americano) encontrava no campo da cultura uma situação dramática. Afinal, *não éramos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro* (EMÍLIO, 1973, p. 58). Entretanto, o

<sup>80</sup> Sobre os núcleos do Cinema Novo no país, Maurice Capovilla considerou que, *“Cinema Nôvo” (...) é um ‘slogan’, e como tal tem mais validade promocional do que real (...). Mais certo seria estudar os três núcleos isoladamente* (CAPOVILLA, 1962a, p. 186).

<sup>81</sup> Integravam o departamento de cinema do CPC os seguintes nomes: Leon Hirszman, Carlos Diegues, Marcos Faria, Miguel Borges, Teresa Aragão e Arnaldo Jabor.

subdesenvolvimento no cinema brasileiro não era caracterizado por Paulo Emílio como imitação da metrópole ou como populismo regionalista como argumentou Maurice Capovilla, mas participava do mecanismo e o alterava, segundo o cineasta, através da incompetência criativa do brasileiro em copiar (GOMES, 1996. p. 58).

Portanto, inserido no quadro de ocupação, o Cinema Novo era para Paulo Emílio, *parte de uma corrente mais larga e profunda que se expressou igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura* (EMÍLIO, 1973, p. 62). Segundo o cineasta, intelectuais, artistas e estudantes distanciados da própria origem ocupante (estrangeiro/colonizador), assumiram a função mediadora entre o ocupado (nativo/colonizado) e o ocupante (estrangeiro/colonizador). No cinema brasileiro, essa função mediadora se deu pela criação de um universo uno e mítico que adotou alguns elementos com a intenção de representar o ocupado. Essa atitude deu espaço para a retratação do sertão, da favela, do subúrbio, dos vilarejos, da gafeira, do futebol, entre outros. Isso, entretanto, não alterou o quadro do público do Cinema Novo que, segundo Paulo Emílio, *esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo. A homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. O espectador da antiga chanchada ou do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir* (EMÍLIO, 1973, p. 63). De fato, o Cinema Novo não pôde alcançar a proposição ambicionada (cinema de público ou cinema popular), mas como sugeriu Paulo Emílio, *foi até o fim o termômetro [sem grifo no original] fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado* (EMÍLIO, 1973, p. 63-64).

A preparação do público, voltada para a recepção da obra de arte comprometida com a realidade brasileira, também foi percebida por Maurice Capovilla ao verificar que *as dubiedades ideológicas, não só do filme baiano, mas do cinema brasileiro realizado por cineastas interessados no nosso processo social, são resultado [sic] da posição ingênua de uma classe naturalmente instável, sempre no meio do caminho da participação, indecisa quanto à finalidade da sua arte. Sem saber se devem ou não servir ao proletariado, estão na verdade preparando um novo público dentro da burguesia mais avançada* (CAPOVILLA, 1962d, p. 194-195).

A questão que se coloca é a seguinte: era preciso formar um público capaz de ser o receptor de tudo aquilo que se produzia em termos de arte e engajamento nos anos 60. Por isso, compactua-se com a idéia de que a produção artística e intelectual da época

objetivava, entre outras intenções, a formação de uma intelectualidade engajada. Nesse sentido, as manifestações artísticas eram entendidas como uma prática estética e ideológica capaz de iluminar, sensibilizar e conscientizar setores da classe média sobre a realidade brasileira (CONTIER, 1998, p. 31). Portanto, voltada para a formação dos próprios quadros, a consciência da intelectualidade acerca dos limites da obra de arte e do público que lhes foi atribuído como alvo (as classes populares), contraria o argumento que foi utilizado para determinar a inconsistência da produção artística e intelectual do CPC, analisada somente a partir do único objetivo de chegar às massas<sup>82</sup>. Como foi apresentado, de acordo com Nelson Werneck Sodré, povo e massa eram duas categorias distintas na época.

A introdução das classes populares nas telas, na música e no palco, sinalizou a emergência de uma nova classe média no âmbito da organização sócio-cultural da sociedade brasileira. A tentativa de interação entre a intelectualidade de classe média e as classes populares pode ser analisada, segundo Marcelo Ridenti, como uma super-representação de setores da classe média enquanto vanguarda ou representante dos interesses populares. Para o autor,

*numa sociedade na qual os direitos de cidadania não se generalizam para o conjunto da população, em que as classes não se reconhecem enquanto tais, não identificando claramente o seu outro, encontrando dificuldades para fazer-se ouvir, ou mesmo para articular a própria voz, despontam setores 'ventrículos' nas classes médias, dentre os quais alguns intelectuais, inclusive os artistas, que têm canais diretos para se expressar, na televisão, no rádio, no cinema, no teatro, nos livros, nas artes plásticas, nos jornais etc. (RIDENTI, 2000a, p. 54-55).*

Considerando as especificidades de cada linguagem artística e seu alcance, a relação entre o artista e seu público nos anos 60, caminhou em compasso na música, no teatro e no cinema. O que variaram, nesse contexto, foram as estratégias assumidas por cada linguagem, artista e intelectual na busca por novos espaços de atuação e por novas possibilidades de produção. E o exercício de pensar a função social da arte contribuiu para o posicionamento, de cada protagonista em particular, frente às questões que emergiram do debate estético e cultural travado no período. Nesse sentido, faz necessário ultrapassar os

<sup>82</sup> Analisar as políticas culturais do CPC como uma forma de educação estética voltada para formar extratos da classe média, significa abdicar de uma tese cara à historiografia oficial que se dedicou, sobretudo na década de 80, a analisar a produção artística e intelectual do CPC: a de que não alcançaram o seu objetivo que era, único e exclusivamente, alcançar as massas.

termos do “manifesto do CPC” e dar oportunidade de fala a outros interlocutores que viveram com igual intensidade o debate sobre a arte engajada dos anos 60.

Essa foi uma das intenções que motivou compor esse capítulo. As divergências entre o Cinema Novo e Carlos Estevam Martins favoreceram, entre outros pólos de debate, a (re)discussão sobre arte e engajamento. E isso interferiu numa reorganização das políticas culturais da época. A arte e a cultura popular desprezadas e inferiorizadas pelo “manifesto do CPC” adquire, no decorrer do processo, um novo significado. A proposta de levar cultura ao povo (CULTURA, 1962, p. 12) – expressa através das políticas culturais empreendidas pelas primeiras atividades do CPC, é revelador na medida em que apresenta cultura e povo como entidades distintas e afastadas, quando não opostas (COELHO, 1997, p. 294) – deu lugar a um novo sentido para a cultura popular, entendida como meio de expressão popular extremamente fecundo, passível, por parte dos estudantes, intelectuais e artistas da classe média, de apreensão e assimilação.

Nesse contexto de redefinição de uma série de práticas, termos e conceitos, o Cinema Novo teve lugar de destaque, como outras linguagens artísticas, na medida em que propôs novas formas de produção de uma arte nacional-popular, ainda que revolucionária. Com isso, seus cineastas acabaram interferindo na própria elaboração de políticas culturais de uma série de entidades e instituições, entre as quais o CPC que repensou, através dos seus colaboradores e ativistas, a própria produção artística e intelectual e o modo como deveria encaminhar suas políticas e ações culturais.

A redefinição das políticas culturais do CPC, favoreceu o contato da intelectualidade com os compositores populares e, como uma das consequências dessa integração social, Cartola e D. Zica inauguraram, no final de 1963, o restaurante Zicartola, ponto de encontro entre estudantes, intelectuais, artistas da classe média e a “gente do povo”. Sobre o restaurante, Nelson Lins e Barros manifestou-se da seguinte forma:

*nessa cidade dominada por inferninhos a base de vitrola tocando “twist” ou samba pseudo bossa nova, podemos agora encontrar informalmente, no restaurante ZICARTOLA (à maneira do antigo Café Nice), os bons velhos e novos compositores da Velha Guarda e da Bossa Nova, gente como Zekete [sic], Élton Medeiros, Vinicius de Moraes (quando voltar), Baden Powell, Carlos Lira e todos os demais amigos do nosso grande Cartola (LINS E BARROS, 1964, p. 31).*

Assim, influenciados, segundo Arnaldo Daraya Contier, por essas escutas verbalizadas, os músicos vinculados direta ou indiretamente ao CPC, contribuíram com novas

questões e problemas na redefinição de conceitos como cultura popular, nacional-popular e arte engajada. Carlos Lyra, músico engajado às causas nacionalistas da época, foi um dos artistas que absorveu criticamente essas discussões e debates e os apresentou de modo peculiar em suas composições e depoimentos conforme veremos nos próximos capítulos.

## 5. BOSSA NOVA “NACIONALISTA”: BASE ESTÉTICA E IDEOLÓGICA DA CANÇÃO ENGAJADA

Embora considera-se a existência de traços peculiares e particulares que caracterizaram a participação de músicos, cineastas e dramaturgos no cenário político e cultural brasileiro dos anos 60, pode-se enunciar determinadas estratégias de ação cultural que se destacaram no decorrer das atividades de cada setor artístico em específico. Considerando os propósitos da pesquisa, o Teatro de Arena favoreceu, ainda que indiretamente, a criação do CPC, enquanto que o Cinema Novo foi importante na medida em que promoveu o questionamento das teses do “manifesto do CPC” e propôs novos rumos ao debate sobre arte e engajamento. Já os criadores da Bossa Nova “Nacionalista” empenharam-se em concretizar, de forma bastante peculiar, um dos principais objetivos do programa nacionalista do PCB: a frente única musical.

Entretanto, no período anterior à nacionalização da Bossa Nova, estudantes, intelectuais e artistas de esquerda, ainda que considerando as inúmeras contribuições do gênero para música popular brasileira (rítmica, melódica, harmônica e poética), passaram a concebê-la como *hit* musical alienado e alienante. Surgia, então, a necessidade de aliar forma e conteúdo. O conteúdo deveria expressar a realidade brasileira, os problemas sociais, as tradições e costumes populares combinado às inovações formais e estéticas da Bossa Nova. Foi com base nesse intenção que a intelectualidade passou a conceber a Bossa Nova ora como alienada/alienante, ora engajada. Os músicos que continuaram priorizando as conquistas formais e estéticas eram indiscriminadamente rotulados como descomprometidos e os compositores e intérpretes que procuraram combinar a modernidade da forma à tradição do conteúdo, estes sim estavam aptos a ingressarem no “clã” de artistas, estudantes e intelectuais participantes.

Nesse sentido, a temática do amor, do sorriso e da flor foi questionada por essa intelectualidade sintonizada com o movimento nacionalista brasileiro, por consideravam-na demasiadamente evasiva. Mesmo assim, a ruptura entre a Bossa Nova “Intimista” e a Bossa Nova “Nacionalista” foi superdimensionada por grande parte da literatura da música popular brasileira, em sua maioria manuais, crônicas, biografias e memórias.

Embora exageradamente valorizados os impasses, polêmicas, contradições e dissidências no interior da Bossa Nova, não podemos determinar a existência de duas (ou



mais) vertentes definidas: uma contrária e outra favorável à Bossa Nova. Segundo Adalberto Paranhos, freqüentemente a historiografia consagrada demarca correntes, dissidências e vertentes da Bossa Nova, por exemplo os rótulos Bossa Nova “Intimista” e “Nacionalista”. Para o autor, entretanto, o comportamento de compositores e intérpretes como Carlos Lyra, Vinicius de Moraes e Nara Leão demonstram a ineficácia e o caráter problemático desse tipo de procedimento (PARANHOS, 1990, p. 11-12).

Biografias, crônicas, memórias e pesquisas acadêmicas normalmente apresentam Carlos Lyra como principal integrante da dissidente Bossa Nova “Nacionalista”. Todavia, no mesmo espaço de tempo, Carlos Lyra compôs canções consideradas “intimistas” como Maria Ninguém (Carlos Lyra), Primavera (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) e Minha Namorada (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), e canções consideradas “nacionalistas” como Maria Moita (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) e Feio Não É Bonito (Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri) (PARANHOS, 1990, p. 41-42). Logo, seria prudente categorizá-lo ou rotulá-lo como instrumento/veículo dos propósitos nacionalistas e ponto final?

Outra questão relevante: como analisar a participação do compositor em dois eventos (ora como participante, ora como coordenador) tão distintos como o concerto histórico de Bossa Nova no Carnegie Hall e a Noite da Nova Música Brasileira no Teatro da UNE. É fato que a Noite da Nova Música Brasileira, organizada por Carlos Lyra e Sérgio Ricardo para a inauguração do Teatro do CPC<sup>83</sup>, não pôde, como o restante da programação<sup>84</sup>, efetivar-se em virtude do incêndio da UNE pelos militares. Porém, o que interessa para a questão formulada acima, são as intenções que motivaram a organização dos espetáculos, do que propriamente a realização concreta dos mesmos.

A movimentação da intelectualidade em prol da função social da arte, principalmente no final da década de 50 e início da década de 60, encontrou na poesia e na prosa precedentes para a nacionalização e popularização do teatro, do cinema e da música. Escritores como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado e Carlos Drummond de

<sup>83</sup> O Teatro do CPC foi construído na sede da UNE com verba de Cr\$ 5,8 milhões pagas em parcelas pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT).

<sup>84</sup> De acordo com Dênis de Moraes, Na última semana de março, começaram a ser distribuídos os convites para a inauguração do Teatro da UNE, marcado para o dia 30. A programação se estenderia por todo o mês de abril, incluindo um recital em homenagem a Villa-Lobos; a Noite Do Samba, organizada por Sérgio Cabral; a Noite Da Nova Música Brasileira, coordenada por Carlos Lyra e Sérgio Ricardo; e a estréia de Os Azeredos Mais Os Benevides, com direção de Néelson Xavier, música de Edu Lobo e elenco de 35 atores, entre os quais Oduvaldo Vianna Filho (MORAES, 2000, p. 164).

Andrade demonstraram com primor e maestria como abordar a realidade brasileira com o máximo de qualidade literária.

Como resultado do debate sobre a introdução do nacional-popular nas artes brasileiras, intelectuais e músicos discutiram o papel, o alcance e a função social da música popular, entendida como música política<sup>85</sup>, no processo de transformação da realidade brasileira. Os mesmos buscaram apoio teórico no confronto estético e político entre o dodecafonismo e o movimento musical nacionalista<sup>86</sup>, ainda que a música de protesto se estruturasse sob matizes historiográficas divergentes como o positivismo, o romantismo e o marxismo (CONTIER, 1998, p. 16).

No Brasil, segundo Luiz Antônio Afonso Giani, pode-se observar, no final do século XIX, influências do nacionalismo na música erudita e, entre os compositores da época, Villa-Lobos situa-se entre as principais referências. Porém, o título de teórico da corrente nacionalista foi, após a Semana de Arte Moderna, destinado a Mário de Andrade que priorizou em suas pesquisas a investigação do nacionalismo na música e na literatura (GIANI, 1986, p. 115).

Nos anos seguintes à Semana de 22, o primeiro confronto na música erudita ocorreu entre a corrente nacionalista e o dodecafonismo. Esse impasse favoreceu a publicação da Carta Aberta Aos Músicos E Críticos Do Brasil, por Camargo Guarnieri, em novembro de 1950 que, influenciou os alunos de Hans Joachim Koellreutter – ícone do dodecafonismo no Brasil – a aderir ao nacionalismo musical. Nesse período, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone travaram sucessivos debates em favor da estética nacionalista. Todavia, nos últimos anos da democracia populista, novos dados foram acrescentados à oposição entre os dodecafônicos e os nacionalistas.

A formação do grupo Música Viva em 1946 e posteriormente do grupo Música Nova em 1963 são sintomas do embate entre nacionalistas e cosmopolitas, descolado

---

<sup>85</sup> Convencionou-se denominar música de protesto toda manifestação musical produzida no Brasil durante a década de 60 com propósitos políticos e ideológicos incorporados na criação, divulgação e recepção do signo sonoro. No entanto, é possível considerar o protesto como uma das faces da música política, embora na maioria corresponda à música libelo. Nos países de língua portuguesa, outras adjetivações correspondem ao significado atribuído à música de protesto, como por exemplo canção política de intervenção, canção de resistência, hino libertário, canção subversiva, arte de combate, música engajada, canto revolucionário, canto de agitação revolucionária, canção de luta política e canção progressista (IKEDA, 1999, p. 85). No Brasil dos anos 60, acrescenta-se os termos participante, empenhada, comprometida e interessada.

<sup>86</sup> O debate entre o movimento musical nacionalista e o dodecafonismo pode ser acompanhado pelo Manifesto De 1946 do grupo Música Viva, pelos artigos publicados na revista Para Todos e pela Carta Aberta Aos Músicos E Críticos Do Brasil, de Camargo Guarnieri.

da música erudita para a música popular, ainda que músicos como Carlos Lyra procuraram cingir essas duas tendências musicais.

De qualquer forma, a Escola Nacionalista foi, segundo Luiz Antônio Afonso Giani, a principal fonte de estruturação da música de protesto (GIANI, 1986, p. 127). Villa-Lobos, por exemplo, foi amplamente utilizado como trilha sonora dos principais filmes do Cinema Novo<sup>87</sup>. Com base nessa escola, intelectuais e artistas formularam possibilidades de engajamento para os músicos populares brasileiros e Nelson Lins e Barros encontra-se entre esses intelectuais.

Conhecido principalmente pela atividade de editor da seção de música popular da Revista Civilização Brasileira, o físico e letrista Nelson Lins e Barros situa-se entre os principais teóricos ligados ao CPC. Com o interesse voltado para discutir *os problemas da música através de sua história* (LINS E BARROS, 1964, p. 22), o autor publicou entre os anos de 1962 e 1964 dois artigos na revista Movimento e doze na revista Arquitetura.

O caráter esquemático, excludente e limitado do “manifesto do CPC”, quando aplicado às artes num plano geral e à música num plano específico, foi discutido e questionado por Nelson Lins e Barros. Para o letrista, dois problemas básicos em relação à Bossa Nova era preciso ser resolvido e ambos não estavam sintonizados com o “manifesto do CPC”: 1) como conciliar a receptividade da Bossa Nova entre os universitários com a preocupação da intelectualidade com a politização das artes brasileiras? e 2) como conciliar as conquistas formais e estéticas da Bossa Nova, inclui-se as influências do *jazz*, com a denominada Bossa Nova “Nacionalista”?

A distância entre o “manifesto do CPC” e a Bossa Nova foi amenizado pela discussão inaugurada por Nelson Lins e Barros na medida em que procurou soluções para resolver o seguinte problema: *como alcançar uma música genuinamente brasileira, atualizada, com força popular e artística suficiente para vencer a tremenda pressão da música estrangeira, principalmente da música americana* (LINS E BARROS, 1962, p. 23).

A música do povo e a música popular, até então compreendidas como extensão das concepções arte do povo e arte popular formuladas por Carlos Estevam Martins, foram retomadas por Nelson Lins e Barros sob outra perspectiva. Para o autor, entre a música

---

<sup>87</sup>Segundo Luiz Antônio Afonso Giani, *é extremamente significativo que Villa Lobos (1887-1959) tenha sido o compositor com o maior número de obras incluídas nas trilhas musicais do Cinema Novo* (GIANI, 1986, p. 127).

produzida como mercadoria e voltada exclusivamente para a comercialização estandardizada de gêneros regionais transfigurados em nacionais, podiam ser encontrados estilos musicais que ainda não tinham sido assimilados totalmente pela indústria fonográfica e que representavam a própria classe social de origem, por exemplo o samba de enredo e a marchar-rancho que simbolizavam as classes populares e a Bossa Nova que representava a alta classe média.

No artigo *Música Popular E Suas Bossas*, Nelson Lins e Barros não concebeu a influência do *jazz* na Bossa Nova como símbolo da submissão dos países subdesenvolvidos ao imperialismo ianque, argumento utilizado para analisar a influência da música comercial norte-americana na música comercial brasileira, evidenciada pela incorporação de gêneros como o *rock*, o *twist* e o bolero que, mesmo não sendo originado nos Estados Unidos, era comercializado pela indústria fonográfica deste país (LINS E BARROS, 1962, p. 26).

Para Nelson Lins e Barros, era necessário, no entanto, solucionar alguns problemas como a estandardização da música regional, a comercialização da música carioca, o caráter hermético das músicas que representavam as próprias classes sociais, a influência exacerbada e desmedida da música estrangeira e o choque entre o valor artístico da música regional ou da música produzida pelas classes médias urbanas e a mercantilização da música brasileira (LINS E BARROS, 1962, p. 26).

Caso não fosse possível resolver esses problemas, a autêntica música regional – entendida como expressão cultural do povo, na qual está incluída a música das classes pobres e negras do Rio de Janeiro – transformaria-se em matéria passível de análise ou conhecimento somente dos folcloristas. Enquanto isso, a música das elites continuaria hermética na medida em que não representava a cultura do povo e não era propriamente música brasileira (LINS E BARROS, 1962, p. 26), dada as influências do *jazz*, do impressionismo e da canção moderna francesa (LINS E BARROS, 1962, p. 14).

As idéias de Nelson Lins e Barros encontraram em Carlos Lyra seu mais fiel intérprete ou as idéias de Carlos Lyra encontraram em Nelson Lins e Barros o seu mais dedicado teórico? Seria inútil tentar descobrir quem efetivamente iniciou a discussão. De qualquer forma, ambos eram amigos, foram parceiros em inúmeras canções, discutiam freqüentemente as possibilidades de engajamento das artes em geral e da música em particular, debatiam as propostas do CPC e de Carlos Estevam Martins, enfim, encontravam-se em sintonia com o tempo e com o espaço de discussão sobre arte e engajamento no Brasil.

Passado quase quatro décadas desde o surgimento do “movimento”, Carlos Lyra foi chamado a definir o que teria sido e o que seria Bossa Nova para ele. Para Lyra, Bossa Nova seria, como nas primeiras definições de Nelson Lins e Barros, *a música da classe média da Zona Sul carioca. Não importa o ritmo. Samba, valsa, baião... Será bossa nova se criada naquele meio social* (PARA LYRA, 1998, p. 2). Sendo assim, para Carlos Lyra, a Bossa Nova não pode ser entendida como movimento musical caracterizado somente pela união de procedimentos estéticos e formais, mas está vinculada à personalidade que os músicos bossanovistas imprimiram à interpretação e à execução de determinadas canções que não estariam inscritas necessariamente nos limites da Bossa Nova. Segundo Aloysio de Oliveira, *o Baden Powell acrescentou um sabor africano. O Edu Lobo baseou-se em temas nordestinos. A Bossa Nova tem várias máscaras. Toda música tocada por João Gilberto ou por Baden Powell passa a ser Bossa Nova de alguma maneira* (Apud: PARANHOS, 1990, p. 43).

Retomando as idéias de Nelson Lins e Barros sobre música popular brasileira, constata-se que, apesar de suas divergências teóricas com Carlos Estevam Martins, o letrista e físico continuou fortemente influenciado pela imagem da indústria fonográfica brasileira como instrumento explícito de divulgação da música comercial norte-americana e implícito de propaganda do “american way of life”. Em tese, a indústria fonográfica brasileira, entendida como agente interno do imperialismo norte-americano, era, para a geração dos anos 60 – encantada com os indícios de desenvolvimento na indústria, na política, nas ciências e nas artes brasileiras – um dos símbolos do atraso e da submissão dos países subdesenvolvidos, ainda que o *jazz*, segundo Nelson Lins e Barros, pudesse ser concebido como influência válida e benéfica para a Bossa Nova (LINS E BARROS, 1962, p. 26).

A assimilação, ainda que crítica, do *jazz* pela da Bossa Nova, não foi compreendida da mesma maneira e com a mesma tolerância no artigo Bossa Nova – Colônia Do Jazz, de Nelson Lins e Barros. Ao reconstruir a trajetória da Bossa Nova para a intitulada Nova Bossa, Nelson Lins e Barros lamentava o ressurgimento apelativo do gênero com fins exclusivamente comerciais. Na concepção do autor, o aparecimento da Bossa Nova, ainda que hermética, não deixava de ser um movimento nacionalista na medida em que objetivava elevar o nível da qualidade formal e estética da música brasileira, transformando-se em foco de resistência contra a invasão da música estrangeira no país (LINS E BARROS, 1963, p. 14).

Entretanto, contradições e impasses caracterizavam a “primeira fase” do “movimento”, afinal, como promover com eficácia a música popular brasileira de conteúdo

estético e ideológico e enfrentar com eficiência a indústria fonográfica estrangeira? Como acrescentar às conquistas estéticas e formais uma plataforma nacionalista? Ou então, como manter a qualidade artística e ainda penetrar nas massas? (LINS E BARROS, 1963, p. 15).

Para Nelson Lins e Barros, o problema foi resolvido quando compositores e intérpretes como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Tom Jobim, Vinicius de Moraes e Baden Powell, aderiram ao movimento nacionalista no intuito de acrescentar autenticidade à arte popular. Assim, segundo Nelson Lins e Barros,

*a estética da bossa nova original continuou em suas linhas gerais no que havia de bom. O preciosismo tanto dos acordes como da linha melódica cedeu lugar a um espontaneísmo [sic] natural e tradicionalmente brasileiro sem nunca descer ao vulgar ou comercial. A letra não perdeu em poesia e ganhou em conteúdo social. O jazz, ainda presente, deixou de prescindir o esquema harmônico. Agora apenas contribui, quando essa contribuição é enriquecedora, funcional e harmoniosa ao todo brasileiro.* (LINS E BARROS, 1963, p. 15).

A politização da Bossa Nova, tendência nomeada Sambalanço por Carlos Lyra e Nova Bossa por Nelson Lins e Barros, encontrou não só no amor, no sorriso e na flor, os motivos e temas para as canções, mas também no morro, na favela, no terreiro e no sertão, espaços estes que no decorrer da década de 60 converteram-se nos novos lugares da memória da esquerda brasileira e que, segundo Arnaldo Daraya Contier, estava marcada por determinada interpretação da História (CONTIER, 1996, p. 18, 31).

Carlos Lyra, vinculado às instituições científicas, aos partidos políticos, ao movimento estudantil e às manifestações artísticas da época, demonstrou estar em sintonia com as demandas políticas, sociais e culturais da década de 60. No entanto, a heterogeneidade de influências musicais do compositor, por exemplo o samba-canção, o impressionismo, o jazz, o bolero, enfim, gêneros e estilos de sonoridades e geografias variadas, não o permitiu reproduzir na íntegra o discurso de Carlos Estevam Martins, como também o aproximou de tendências e técnicas musicais modernas que não se harmonizavam com as idéias de engajamento do “manifesto do CPC”.

Na década de 60, segundo Arnaldo Daraya Contier, os músicos assimilaram os discursos verbalizados pelo PCB, que eram dotados de uma interpretação política e economicista da História do Brasil e que em linhas gerais inseria-se no debate sobre o capitalismo dependente e cuja tendência dominante atrelava-se aos grandes monopólios e oligopólios presos ao capital financeiro de origem norte-americana e à discussão sobre a concentração fundiária ligadas às elites empresárias brasileiras (CONTIER, 1998, p. 18).

Influenciados por essa interpretação política e economicista, os militantes do PCB identificaram no país a existência de duas burguesias: uma progressista e nacionalista e outra entreguista e conservadora. Tal abordagem contribuiu para a criação de um novo imaginário a respeito da cultura brasileira, polarizada no mundo urbano (morro, samba, pandeiro e ritmo sincopado) e no mundo rural (sertanejo, retirante, moda-de-viola, frevo, baião, embolada e bumba-meu-boi) (CONTIER, 1998, p. 16, 19).

Entretanto, em virtude da inexistência de programas do PCB para as artes em geral e para a música em particular e influenciados por escutas sonoras internacionais e nacionais, os músicos aproximaram-se das políticas culturais promovidas pelos dramaturgos do Teatro de Arena e posteriormente pelos ideólogos do CPC (CONTIER, 1998, p. 19, 46) que, na área da cultura, ligavam-se às teses da esquerda brasileira.

Isso explica o porquê das coletas e pesquisas musicais iniciadas a partir dos anos 60 ligarem-se direta ou indiretamente ao ideário nacionalista defendido por Carlos Lyra, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, entre outros (CONTIER, 1989, p. 81) e, em virtude da natureza polissêmica do signo sonoro, o nacional-popular na música foi reinventado politicamente de acordo com o encontro de diversas categorias: a) folclore + ufanismo + brasilidade; b) brasilidade + folclore + realismo socialista; c) brasilidade + patriotismo + folclore + populismo conservador; d) brasilidade + folclore + populismo de direita; e) modernismo nacionalista + Mário de Andrade + populismo de esquerda (CONTIER, 1998, p. 15).

Na contramão do ideário nacionalista, a indústria fonográfica, segundo Nelson Lins e Barros, buscava incorporar e alterar ritmos considerados “exóticos” para suprir e satisfazer as demandas exclusivamente mercadológicas do processo de revezamento e substituição mecânica de ritmos que na época eram considerados ultrapassados, como o *twist*, a rumba ou o bolero (LINS E BARROS, 1963, p. 15). Para Nelson Lins e Barros, essa estratégia mercadológica dos Estados Unidos atingiu diretamente a Bossa Nova que, expropriada e estandardizada pela indústria fonográfica norte-americana, foi devolvida ao mercado mundial “jazeificada”, pois, segundo o teórico, já fortemente preocupado com as influências do jazz na música brasileira, *a estandardização jazzística tudo nivela e tudo iguala* (LINS E BARROS, 1963, p. 15).

Ao propor uma trajetória da Bossa Nova para a Nova Bossa, Nelson Lins e Barros procurou demonstrar como a Bossa Nova distanciada do movimento nacionalista favoreceu a sujeição do próprio ritmo ao mercado fonográfico norte-americano. É interessante

observar que o movimento nacionalista brasileiro, como incentivador também da politização das expressões artísticas, encontrava aceitação e adesão entre muitos teóricos preocupados com as influências estrangeiras, principalmente norte-americana, na música popular brasileira especificamente.

Motivado pela polêmica suscitada por ocasião do concerto histórico de Bossa Nova no Carnegie Hall em Nova Iorque, Luiz Orlando Carneiro já apresentava em 1963 perspectiva semelhante, especialmente ao considerar a promoção da Bossa Nova nos Estados Unidos, iniciada a partir de 1961, segundo o crítico, quando visitaram o Brasil os jazzistas do American Jazz Festival e Charlie Byrd<sup>88</sup>. Para Luiz Orlando Carneiro, *o que muita gente se esqueceu é de que os músicos e o público de 'jazz' não apreciam, propriamente, a bossa nova em estado nativo, interpretada simplesmente pelos seus criadores como sambas, mas sim o que ela representa como matéria-prima nova para a improvisação 'jazzística'* (CARNEIRO, 1962, p. 5).

Para dar sentido à argumentação, o crítico utilizou a interpretação de Samba De Uma Nota Só (Tom Jobim e Newton Mendonça) por Stan Getz como exemplo da sujeição da música brasileira ao mercado internacional. Segundo Luiz Orlando Carneiro, *não há dúvida de que, em 1962, a bossa nova reencontrou-se com o 'jazz' e tornou-se assunto interamericano* (CARNEIRO, 1962, p. 5).

Mesmo em suas obras mais recentes, José Ramos Tinhorão demonstra certa “cumplicidade” com as idéias de Nelson Lins e Barros como no livro História Social Da Música Popular Brasileira<sup>89</sup>, cuja tese central encontra-se vinculada à idéia de apropriação e expropriação cultural. Até determinado momento, a fusão entre linguagens distintas, como o aparecimento da modinha seresteira – resultado do casamento entre a linguagem requintada dos poetas eruditos com a sonoridade mestiça dos choros – foi considerada pelo autor como uma dupla apropriação benéfica e original (TINHORÃO, 1998, p. 129). Porém, a partir da Primeira Guerra Mundial, quando os Estados Unidos passaram a exercer demasiada influência econômica, política e cultural sobre os países ocidentais – sobretudo os países de Terceiro

<sup>88</sup> Embora a declaração de Carlos Lyra tivesse o objetivo de exaltar o sucesso da Bossa Nova nos Estados Unidos, a citação pode ir de encontro à idéia de comercialização do gênero criticada por inúmeros autores durante a década de 60. Para o compositor, *é estrondosa a aceitação da música moderna do Brasil, principalmente entre os músicos de jazz, que nos procuram para saber tudo sobre ela* (Apud: LIRISMO, 1963, p. 20).

<sup>89</sup> Lançada em 1990 pela Editorial Caminho de Lisboa, somente em 1998 a obra é publicada no Brasil pela Editora 34 (TINHORÃO, 1998).



Mundo, entre eles o Brasil – a apropriação cultural deixou de ser uma fusão benéfica e original para transformar-se num fator prejudicial e nocivo à música popular brasileira (TINHORÃO, 1998, p. 207, 218, 301, 330).

Segundo o autor, expropriada pelo mercado fonográfico, as manifestações populares – guardadas em sua “pureza” – foram estilizadas e “pasteurizadas”, com o intuito de satisfazer determinado extrato do mercado, composto por uma classe média de gosto internacionalizado (TINHORÃO, 1998, p. 311).

Para José Ramos Tinhorão, o predomínio do modelo norte-americano no país estimulou a decadência do “produto” música popular brasileira e conseqüentemente propiciou o surgimento da Bossa Nova. Como exemplo, o autor comenta ainda que um grupo de jovens da classe média carioca, cansados das importações musicais norte-americanas travestidas em música brasileira, tentaram elevar o nível da música nacional (TINHORÃO, 1998, p. 308).

Porém, segundo Tinhorão, a Bossa Nova, desligada das tradições e costumes nacionais, não obteve êxito com a tentativa de atualizar a música popular brasileira através das influências da música clássica e do *jazz*, pois isso não lhe garantiu espaço no mercado estrangeiro como “produto” brasileiro. Para o autor, o fato explica a aproximação dos músicos bossanovistas dos músicos populares, ainda que considere-a uma estratégia frustrada (TINHORÃO, 1998, p. 309, 313) e maior prova disso foi a criação do CPC, cujos artistas e intelectuais ao considerarem-se em posição de superioridade em relação à própria cultura popular, propuseram paternalisticamente assumir a direção ideológica do povo brasileiro (TINHORÃO, 1998, p. 314).

Nas teses do autor, constatada a impossibilidade da aliança popular, os músicos da alta classe média passaram a exercer um protesto “surdo” contra a repressão militar, substituindo a linguagem intimista da Bossa Nova pela grandiloquência dos festivais da canção. Surdo, não no sentido da repercussão da canção de protesto entre estudantes, artistas e intelectuais da classe média, mas em relação ao alcance e popularidade da mesma entre as classes populares. A reação das autoridades contra as manifestações artísticas, sobretudo em relação à canção de protesto, contrárias ao regime militar, agravou-se em 1968 com o decreto do Ato Institucional n.º 5 (TINHORÃO, 1998, p. 317-318).

Essa tese de apropriação e expropriação cultural foi contestada pelo maestro Júlio Medaglia, pois ainda que a Bossa Nova tivesse sido apresentada ao mercado fonográfico norte-americano, em especial por ocasião do show no Carnegie Hall, a atitude não

correspondia a mesma política de “boa vizinhança” que consagrou gêneros exóticos da América do Sul como é o caso de Carmem Miranda, afinal, o interesse pela Bossa Nova partia, segundo Júlio Medaglia, dos mais importantes e sofisticados jazzistas. A prova disso foi a contratação pela indústria fonográfica norte-americana dos *dois mais dignos representantes* (MEDAGLIA, 1984, p. 5) da Bossa Nova: Tom Jobim e João Gilberto.

Confrontando as teses de José Ramos Tinhorão e Júlio Medaglia, percebe-se que ambos representam duas perspectivas de análises antagônicas que alternam respectivamente entre a negação e a exaltação da Bossa Nova. Na intenção de acusar ou defender, ambos ignoraram os limites e os alcances do “movimento”. De fato, é preciso evidenciar as diferenças entre a “política de vizinhança” e o processo de consolidação da Bossa Nova como sugeriu Júlio Medaglia, mas também não é possível descartar ou ignorar a “manipulação” da Bossa Nova pela indústria fonográfica norte-americana. Tom Jobim, considerado um dos menos “politizados”, já atentava para o fato:

*o negócio da BN no estrangeiro foi mais ou menos assim: a coisa começou bem porque nossos discos, os verdadeiros, os brasileiros, começaram a chegar por lá. Depois o negócio virou comércio. Nos Estados Unidos havia sapatos, pratos de comida, penteado, tudo bossa nova. O comércio tinha sempre uma seção de disco bossa nova. Uma loucura! Ocorre, porém, que naquela febre a coisa era gravada por mexicano, cubano e até brasileiro desatualizado da nossa realidade, que muda todo dia. As letras lindas, poéticas, eram transformadas, deturpadas, adulteradas. O nosso “Chega de saudade” na burrice de Tendricks e Cavanaugh passou a ser isto: ‘No more blues / I’m going back home / I promise no more to roam / Home is where the heart is...’ e assim por diante (Apud: BRITTO, 1966, p. 123-124).*

Para os compositores e intérpretes que se intitulavam “autenticamente” Bossa Nova, Sérgio Mendes constituía-se em exemplo do “oportunismo” de determinados músicos que ingressaram, sem cerimônias, na “onda” da Bossa Nova nos Estados Unidos. Segundo Nelson Motta, ao executar canções brasileiras com arranjos jazzísticos, Sérgio Mendes obteve repercussão e grande sucesso no exterior, em especial nos Estados Unidos (MOTTA, 2000, p. 159-160). No Brasil, no entanto, percebe-se algumas restrições ao trabalho de Sérgio Mendes. Segundo Carlos Lyra, *havia um grupo de personalidades musicais bem definidas: Tom, Menescal, eu, e depois Sérgio Ricardo, o pessoal do comêço, você sabe. Agora todo mundo faz bossa, Sérgio Mendes, Trio Tamba, êsses para mim não são nada, muito menos bossa nova* (Apud: BOSSA, 1963, p.[?]).

De certa forma, Tom Jobim e Carlos Lyra, ao constatarem uma “deturpação” ou “invasão alienígena” em relação à Bossa Nova (inclui-se as avaliações a

respeito do trabalho de Sérgio Mendes), buscaram preservar além da natureza do “movimento”, o espaço conquistado pela Bossa Nova no mercado fonográfico internacional, afinal, um dos principais objetivos da constituição do “movimento” ligado à política nacional-desenvolvimentista promovida pelo governo Juscelino Kubitschek, era superar o estatuto de subdesenvolvimento relacionado à criação, divulgação e recepção da música popular brasileira.

Entretanto, no campo da música popular brasileira, a superação do estado de subdesenvolvimento integrado à incorporação das próprias tradições e raízes culturais, não foi entendida por Carlos Lyra como foi para Oduvaldo Vianna Filho<sup>90</sup> ou para Carlos Estevam Martins. A aproximação da intelectualidade artística do CPC, principalmente o Departamento de Música (Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Nelson Lins e Barros, Carlos Castilho e Angelo Pova), com os compositores populares pode ser analisada como uma maneira de ampliar os horizontes da Bossa Nova, aliando o material sonoro resgatado no folclore e no samba às conquistas formais e estéticas da “moderna” música popular brasileira<sup>91</sup>. Segundo Carlos Lyra<sup>92</sup>,

*na época, um dos meus propósitos para enriquecer a minha música era pesquisar dentro da música popular, buscar as raízes da música do povo. Melhor dizendo: era procurar nas raízes da música do povo todos aqueles elementos que pudessem nos enriquecer, ainda mais, musicalmente. Foi um pouco isso o que fiz no CPC. Levei lá para dentro o que já vinha fazendo individualmente. Eu queria musicar teatro sim, mas queria pegar aqueles crioulos que faziam uma música divina e absorver tudo o que pudesse. (...). O meu propósito sempre foi enriquecer a minha música com as raízes populares. Outra coisa que eu queria muito era trazer a Liga Operária Camponesa para a minha música. Quando eu contava tudo isso ao Estevam, ele vibrava. Era música de Zé Kéti, Nelson Cavaquinho e Cartola, o pessoal de escola de samba, mais João do Vale, que era um homem rural do interior do Maranhão. Acho que a música brasileira é isso. Ela está ou no interior, ou na escola de samba, no morro, enfim, nesses lugares onde estão as verdadeiras manifestações populares. E como eu poderia musicar aquelas peças todas, se não conhecesse a verdadeira música que faziam, ou de que gostavam os seus personagens? (...). Então, eu continuava fazendo*

<sup>90</sup> Segundo Paulo Pontes, *Vianna não queria uma aliança em que o artista da classe média se transformasse num parasita das formas exóticas da cultura popular. Ele propunha – e levou à prática –, antes de qualquer consideração estética, uma aliança política, na qual o artista da classe média e o povo se reconhecessem atingidos pelo mesmo conjunto de contradições, e se encontrassem para superá-lo* (Apud: MORAES, 2000, p. 151).

<sup>91</sup> De acordo com Marcos Napolitano, a “subida ao morro” visava muito mais ampliar o leque expressivo de sua música do que mimetizar a música popular das classes populares (NAPOLITANO, 1999a, p. 54).

<sup>92</sup> Em entrevista concedida ao Programa Ensaio da TV Cultura, apresentado em 197[?], Cartola citou quatro compositores que mais gostava: Tom Jobim, Chico Buarque, Paulinho da Viola e Carlos Lyra.

*bossa-nova, como um bom cara de classe média, mas ao mesmo tempo buscava esse pessoal, enriquecendo ainda mais a minha música* (In: BARCELLOS, 1994, p. 99).

Ao participar do show de música popular na Faculdade Mackenzie de São Paulo – do qual participaram também Silvio Caldas, Araci de Almeida, Ciro Monteiro, Vinicius de Moraes e Sérgio Porto – Sérgio Cabral (ao retornar de São Paulo para o Rio de Janeiro), publicou uma nota na coluna Música Naquela Base do Jornal do Brasil, estranhando que a iniciativa não tivesse partido dos estudantes cariocas, já que estes tinham como bandeira o contato com as classes populares.

O conhecimento da nota promoveu a organização de um seminário sobre música popular pelo Diretório Acadêmico da Faculdade Nacional De Filosofia do Rio de Janeiro, do qual participaram: Sérgio Cabral abordando as escolas de samba; Vinicius de Moraes, a Bossa Nova; Jota Efegê, o carnaval; Edson Carneiro, a música folclórica; e José Ramos Tinhorão, os fundamentos sociológicos da MPB<sup>93</sup>. Sérgio Cabral e José Ramos Tinhorão levaram os compositores Cartola, Zé Ketti, Nelson Cavaquinho e Ismael Silva para “ilustrar”, segundo Dênis de Moraes, a temática apresentada. Imediatamente, Oduvaldo Vianna Filho solicitou a Sérgio Cabral a integração entre o CPC e os compositores populares, e a partir de então, a participação dos compositores populares nos shows universitários passou a ser obrigatória (MORAES, 2000, p. 151).

Na plano da cultura, a aliança de classes foi materializada pelo encontro entre a intelectualidade de esquerda e os compositores populares, cuja iniciativa favoreceu a emergência de outras formas de concepção da cultura popular. Segundo Liana Silveira, *depois que o CPC abriu o convívio com gente como Nelson Cavaquinho e Cartola, aqueles jovens tiveram motivo [sic] de se ufanar, pois constataram o valor da cultura popular, antes considerada uma coisa menor* (Apud: MORAES, 2000, p. 152).

A realização da I Noite de Música Popular (e não I Noite de Música Popular Brasileira) caracterizou-se por uma série de coincidências, a começar pela reserva do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, considerado pela intelectualidade *reduto exclusivo de grã-finos, de festas de formatura, ou de cantores de ópera e bailarinos que lá representam anualmente para suas famílias, “penetras” e namorados do elenco* (CPC, 1962, p. 4).

<sup>93</sup> Segundo matéria de jornal da época, a *idéia de reunir os nomes mais representativos da música popular nasceu com a programação que o CPC fez “numa tentativa de mostrar o melhor que o Brasil tem”*. (CENTRO, 1962, p. 37).

Inicialmente não era o objetivo dos organizadores realizar o espetáculo no Teatro Municipal, mesmo porque a empreitada poderia ser considerada impossível, tendo Carlos Lacerda como governador do Estado da Guanabara. Entretanto, uma coincidência decisiva marcou a realização do espetáculo às 21 horas do dia 16 de dezembro de 1962. O governador do Estado tinha uma viagem marcada para negociar, segundo jornais de época, trustes com a Europa. Logo, os organizadores do evento aproveitaram a oportunidade para reservar o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, estratégia que deu certo e entrou para a história do CPC como o dia em que se encontraram no Municipal músicos como Cartola, Nelson Cavaquinho, Vinicius de Moraes, Pixinguinha, entre outros.

Quando se pergunta quem autorizou a realização do espetáculo no Teatro Municipal, diferentes respostas são apresentadas. Para o editor do Última Hora em matéria publicada nos dias que sucederam ao espetáculo, foi o Secretário de Estado de Educação e Cultura do Governo da Guanabara, Carlos Flexa Ribeiro (CPC, 1962, p. 4). Nos depoimentos recentes de Sérgio Cabral foi o vice-governador Eloy Dutra (Apud: MORAES, 2000, p. 152) e nos de Ferreira Gullar foi Rafael de Almeida Magalhães (In: BARCELLOS, 1994, p. 215).

Em princípio, quem efetivamente permitiu a realização do espetáculo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro não vem ao caso, já que o que merece destaque, dentro dos limites desse trabalho, são as intenções dos organizadores ao promover o encontro da classe média com as classes populares em ambiente considerado símbolo da cultura burguesa no Brasil.

Subentendida a participação de Carlos Lyra na I Noite de Música Popular, a atuação do compositor como elo de ligação entre a intelectualidade e as massas – na medida em que promovia a integração entre os compositores e intérpretes da classe média e das classes populares – foi fundamental, portanto, não podemos ignorar seu compromisso e sua importância no momento de interação entre a cidade e o morro e entre a burguesia e povo. Para tanto, o compositor precisou atuar em duas frentes: aproximar-se dos artistas comprometidos com as raízes do povo e convencer os chamados artistas alienados (CONTIER, 1998, p. 39), e, mesmo antes da realização da I Noite de Música Popular (concebida como marco fundador da frente única na área da cultura), já era percebida a interação entre os músicos da Bossa Nova e os compositores populares através principalmente da mediação de Carlos Lyra.

O contato com os compositores e intérpretes populares, entre eles Zé Ketti, Cartola e Nelson Cavaquinho, significava para Carlos Lyra uma espécie de *higiene mental*

(NOTA, 1962, p.[?]) e mais tarde ao comentar o tratamento dado aos sambistas pela indústria fonográfica brasileira e pelos meios de comunicação, manifestou-se da seguinte forma:

*dois dos maiores compositores brasileiros de todos os tempos moram atualmente em Mangueira. São Cartola Nelson do Cavaquinho. Em Portela mora também um compositor realmente genial, dêsses que interpretam a verdadeira alma do povo na música. É Zé Kéti. E na escola de samba Aprendizes de Lucas mora Elto Medeiros que é um rapaz nôvo que já escreve alguns dos melhores sambas que já ouvi. Êsses sim, são os músicos importantes no Brasil, e não essa rapaziada que tenta fazer Jazz e em geral não consegue nem uma coisa nem outra. Os sambistas que ninguém conhece na Zona Sul, que moram nas favelas do Rio, e os músicos populares do Nordeste como João do Vale, outro sujeito fantástico (Apud: BOSSA, 1963, p. [?]).*

Nas propagandas e reclames que anunciaram a I Noite De Música Popular nos jornais da época, não há referência à participação de Carlos Lyra, ainda que tenha atuado como um dos organizadores, por isso, não pôde-se averiguar sua participação como músico ou como organizador do evento. Quando Jalusa Barcellos perguntou-lhe se foi com essa cabeça de comunista que teve a idéia de trazer os compositores populares para o Teatro Municipal (In: BARCELLOS, 1994, p. 98), Carlos Lyra também não deixou claro se havia realmente participado do evento, porém, ao responder-lhe que não era exatamente seu objetivo levar os compositores populares para o Teatro Municipal, mas para o âmbito da classe média, pareceu esquivar-se da resposta, talvez uma forma de compensar sua ausência, em relação à realização de um evento que, embora concebido como marco fundador das atividades do CPC no âmbito da aliança de classes, não sintetizou e não sintetiza sua participação e adesão às demandas políticas e culturais da época.

O que Carlos Lyra disse pode ser interpretado da seguinte forma: “Olha, infelizmente eu não participei da I Noite De Música Popular, mas isso não resume a minha atuação no CPC”. Porém, a dúvida dá margem para outra questão decisiva: negar a participação na I Noite de Música Popular, considerada um dos eventos mais representativos e audaciosos das atividades realizadas pelo CPC, não significaria excluir-se da história, já que a história da música popular brasileira vive de eventos, romances e intrigas?

Para os historiadores, o fato de ter ou não participado da I Noite De Música Popular não resume a atuação de Carlos Lyra no CPC, assim como para Sérgio Ricardo que, em virtude dos compromissos profissionais, lamentou profundamente não ter estado tão presente como Carlos Lyra que, segundo o companheiro, *se entregou inteiramente ao CPC e até morava na UNE* (In: BARCELLOS, 1994, p. 393).

Ao consultar as reportagens sobre a I Noite de Música Popular nos jornais de época, é possível deduzir do espetáculo dois propósitos essenciais. Em primeiro lugar, o encontro da Bossa Nova com a Velha Guarda, simbolizada pela parceria entre Vinicius de Moraes e Pixinguinha, objetivava acabar definitivamente com as amarras, cultuadas e cultivadas pelos veículos de comunicação da época, que colocava em contraposição o “velho” representado pela **Velha** Guarda e o “novo” representado pela Bossa **Nova**. Em 1962 já eram conhecidas as estratégias de marketing da indústria fonográfica brasileira que procuravam transformar em antiquado e arcaico tudo o que viera antes da Bossa Nova<sup>94</sup>. Em segundo lugar, havia o propósito de formalizar o flerte entre estudantes, artistas, intelectuais e as classes populares, representado pela integração entre a intelectualidade do CPC e os compositores e intérpretes populares, materializando definitivamente a frente única na área da cultura, bandeira levantada pelo PCB e abraçada pela intelectualidade de esquerda.

O espetáculo dividido em duas partes seguia um roteiro histórico comandado por Sérgio Cabral e Sérgio Porto na apresentação dos números musicais. A primeira parte do espetáculo destinada à apresentação das fases mais “antigas” da música popular brasileira foi ilustrada, segundo jornalista da época, pela turma da Velha Guarda, tendo Pixinguinha como representante, e a segunda parte destinava-se à apresentação das fases mais “modernas” da música popular brasileira foi ilustrada pela turma da Bossa Nova, tendo Vinicius de Moraes no papel principal.

O ponto mais dramático do espetáculo foi certamente a interpretação do choro Lamento<sup>95</sup> produzido e interpretado por Vinicius de Moraes e Pixinguinha (UNE, 1962, p. 11), transformando o espetáculo numa catarse coletiva.

Segundo os anúncios que divulgaram a realização do espetáculo, publicados no Jornal do Brasil e no jornal Última Hora, participaram do espetáculo os seguintes compositores e intérpretes: Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Moreira da Silva, Dilermando Pinheiro, Canhoto, Joel e Gaúcho, Lamartine Babo, Ciro Monteiro, Cartola, Zé Ketti, Heitor dos Prazeres, Nelson Cavaquinho, Araci de Almeida, Sílvia Caldas, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Menescal e seu conjunto, Tamba Trio e a Escola de Samba de

<sup>94</sup> Segundo matéria do Jornal do Brasil, *a bossa nova e a antiga vão, pela primeira vez, encontrar-se, sem caráter de duelo, mas de confraternização* (BOSSA, 1962, p. 14). Aliás, o subtítulo do espetáculo, Da Velha Guarda À Bossa Nova, já diz tudo.

<sup>95</sup> Canção produzida especificamente para o filme Gimba, baseado na peça homônima de Gianfrancesco Guarnieri.

Mangueira (I NOITE, 1962a/b, p. 12), embora algumas matérias falassem na Escola de Samba da Portela (BOSSA, 1962b, p. 14; CENTRO, 1962, p. 37 e UNE, 1962, p. 11).

Os ingressos no valor de Cr\$ 50,00 e à venda na UNE e no Teatro Municipal, atraíram cerca de duas mil pessoas para o evento, além da multidão que aguardava do lado de fora e das pessoas que compraram seus ingressos antecipadamente e que não queriam sair do teatro, forçando a extensão do espetáculo até 1:30 da madrugada (CPC, 1962, p. 4). A agitação do espetáculo narrada pelos cronistas, representou uma integração entre artista e platéia, ambos comprometidos com o processo de politização das artes brasileiras, numa circunstância histórica jamais vista.

Arelada às Reformas de Base, projeto desenvolvido pelo governo de João Goulart (1961-1964), a intelectualidade do CPC entendia a música, entre outras formas de expressão artística, como uma das possibilidades de conscientização e integração de setores, grupos, camadas e classes sociais marginalizadas pelo modelo de desenvolvimento associado ou internacionalização da economia brasileira aplicado pelo governo Juscelino Kubitschek e retomado pelos militares, pois integrada ao plano social, político e econômico, a cultura seria capaz de colaborar para a transformação da sociedade brasileira.

Em virtude do comprometimento da intelectualidade cepecista para com a realidade brasileira, a I Noite de Música Popular *foi samba e um pouco de política* (CPC, 1962, p. 4). Logo, é compreensível que, como narra Dênis de Moraes, no final de cada apresentação dos sambistas nas faculdades e festivais, os estudantes entoassem seu grito de guerra: *Legalidade! Legalidade para o PCB!* (MORAES, 2000, p. 151). Nessas ocasiões o povo, tal como definiu Nelson Werneck Sodré, aparecia em perfeita sintonia, cuja integração sinalizava para uma luta maior: a revolução brasileira.

Por ocasião da Campanha da Legalidade, a parceria da composição Samba Da Legalidade (Carlos Lyra e Zé Ketti) materializava definitivamente o encontro da classe média com as classes populares, numa frente única a caminho da revolução. A letra do samba de Carlos Lyra e Zé Ketti diz respeito à defesa dos direitos civis pela Campanha da Legalidade. A rima entre legalidade e honestidade dá a dimensão do sentido sugerido por Zé Ketti: dentro da legalidade, dentro da honestidade ninguém tira o meu direito (...)/ Sou poeta popular dentro da honestidade ninguém pode me calar.

Entretanto, toda exaltação e veneração aos compositores e intérpretes populares não os incluíam no processo de organização e divulgação dos shows promovidos pela intelectualidade vinculada a entidades estudantis, culturais ou profissionais e, quando foi



iniciado o processo de participação das classes rural e urbana como agenciadora e organizadora de cultura popular, o golpe de 64 veio acabar com qualquer ilusão ou expectativa de participação popular, de integração entre classes sociais e de protesto das classes populares. Em síntese, os compositores e intérpretes populares integraram-se ao processo de composição e interpretação da música de protesto, assumindo uma participação passiva e indireta, ora como matéria-prima, ora como fonte de inspiração para a composição do repertório da canção engajada (GIANI, 1986, p. 457-458).

De fato, a intelectualidade vinculada à UNE, e conseqüentemente ao CPC, como promotora e divulgadora, era sobretudo consumidora de Bossa Nova “Nacionalista” e, segundo Carlos Lyra, 99% do público era formado por estudantes, artistas e intelectuais de classe média (In: BARCELLOS, 1994, p. 102). O programa desenvolvido pelo CPC, voltado para a propagação entre as classes populares da produção artística num plano geral e da produção musical num plano específico, foi analisado conscientemente pelo compositor da seguinte maneira: *é claro que nós tentamos sair daquele universo. Eu mesmo, na época, fui para o Nordeste fazer ‘shows’ para os camponeses. Eles foram muitos delicados comigo, mas de cara eu percebi que falávamos duas línguas diferentes. O que eles precisavam era de comida e não de Carlos Lyra...* (In: BARCELLOS, 1994, p. 102).

Dentre as questões apresentadas, pode-se concluir que a estrutura estética e formal da Bossa Nova não foi abolida em virtude do processo de nacionalização e da popularização da música brasileira. Os artistas e intelectuais vinculados ao CPC consideravam necessário repensar os temas da denominada Bossa Nova “Intimista”, no entanto, isso não significava ignorar o desejo de superar o subdesenvolvimento na área da música popular brasileira, alcançado através dos parâmetros musicais da Bossa Nova em sintonia com diferentes gêneros musicais. Logo, para Nelson Lins e Barros, *a nova bossa é a mão que vai encontrar o morro, o terreiro e o sertão, em uma sociedade melhor que vai ser, talvez não muito longe* (LINS E BARROS, 1963, p. 15).

Nos termos do engajamento nacionalista, tudo era pensado com o intuito de alcançar uma sociedade melhor e o único caminho vislumbrado por militantes intelectuais e artistas era a proposta do PCB de promover e concretizar no país uma revolução antifeudal, antiimperialista, nacional e democrática e para tanto era preciso formar uma frente única. Na área da música, uma frente de batalha que buscasse a união de diferentes grupos, camadas e classes sociais foi colocada em prática pelas primeiras iniciativas de Carlos Lyra como

mediador cultural, pelos Festivais de Cultura Popular e pela realização da I Noite de Música Popular no Teatro Municipal, concretizando definitivamente a suposta aliança entre classes.

Entretanto, as primeiras atividades do estabelecimento de uma frente única na música popular brasileira – com exceção do LP *O Poeta Do Povo*, de João do Valle – não possibilitou condições para que os compositores populares pudessem, por eles mesmos, organizar e promover eventos, shows e gravações de discos, sem a intermediação da intelectualidade engajada. A intenção de proporcionar às classes populares as ferramentas necessárias para que pudessem trabalhar por conta própria, foi manifestada pelos estudantes, artistas e intelectuais, no entanto, a extinção do CPC e da UNE em decorrência do golpe de 64, não permite ao pesquisador empreender avaliações precipitadas no sentido de verificar se o curso dos acontecimentos teria tomado outro rumo se não tivesse ocorrido a interferência dos militares.

Nesse sentido, hipóteses e suposições podem ser lançadas, porém sem nenhuma visibilidade concreta, já que o golpe de 64 e o governo militar são dados efetivos e irrevogáveis. Uma dessas suposições relaciona-se à realização do show *Opinião* que contou com a participação e apresentação de Nara Leão, João do Valle e Zé Ketti. Todavia, a participação de compositores populares no espetáculo é simbólica, já que nesses anos de estruturação do aparelho repressor, não era permitido o contato direto entre artistas, intelectuais, estudantes, operários e camponeses, ainda que fosse tolerada a resistência e o protesto no espaço da classe média. A intelectualidade engajada, portanto, estava confinada (não por opção, mas por imposição) a exercer suas atividades no âmbito da própria classe social. Em princípio, o aparelho repressor pôs fim às ilusões e esperanças dos militantes nacionalistas de constituir democraticamente a aliança de classes e a frente única em favor da revolução brasileira.

## **6. É PRECISO CANTAR E ALEGRAR A CIDADE: SÍNTESE E DISSONÂNCIA EM CARLOS LYRA**

Em virtude das questões estéticas e ideológicas da arte engajada no Brasil em voga no período delimitado (1959-1964), faz-se necessário percorrer a produção artística de Carlos Lyra no intuito de verificar como o artista incorporou e processou os principais debates, discussões e contradições sobre a função social da arte, o papel do produtor engajado e a introdução do nacional-popular nas artes brasileiras.

Em consequência, compreender a antinomia entre ação e pensamento do artista, tornou-se o ponto de partida e de chegada da investigação. O objetivo é verificar como Carlos Lyra internalizou e apresentou nas canções, as idéias sobre arte e engajamento que nortearam a década de 60. Em virtude da participação do artista, pode-se dizer que suas canções foram resultados diretos e imediatos da adesão da intelectualidade às causas nacionalistas? Ou que foram produzidas com o intuito de servir de instrumento à revolução brasileira? Essas são algumas das questões que surgiram durante o desenvolvimento desta pesquisa.

A diversidade e variedade de elementos que compõem determinada linguagem artística ou obra de arte colaboraram para a amplitude e extensão dos debates e discussões em torno da arte e da cultura. A visibilidade das tensões e contradições da arte e sua função social, por exemplo, será favorecida pela interação entre fatores técnicos, estéticos, históricos e sociológicos da época e, portanto, quando determinada linguagem transcende as fronteiras das ciências humanas, faz-se necessária uma análise interdisciplinar que considere tanto a multiplicidade, quanto a especificidade dos elementos.

Na medida em que a canção opera com uma série de linguagens (música e poesia) e informações (sociológicas, históricas, biográficas e estéticas), recomenda-se que o pesquisador amplie seus horizontes de análise, afinal o diálogo entre diferentes linguagens e áreas de conhecimento não faz parte, de modo geral, da grade curricular da área de competência do profissional especializado (NAPOLITANO, 1998, p. 200-201).

Todavia, uma ressalva faz-se necessária. Embora sugiram ao pesquisador a interdisciplinaridade como estratégia de análise, envolvendo diferentes linguagens e áreas de conhecimento, é preciso delimitar a metodologia, a natureza e o objetivo do trabalho. A abordagem de um sociólogo ao estudar a canção engajada dos anos 60, por exemplo, será

diferente da abordagem de um historiador ou de um musicólogo, ainda que utilizem as mesmas ferramentas de análise aplicáveis à canção. A formação acadêmica do pesquisador tende, contudo, a sobressair-se.

Ao considerar tais observações, a canção não deve ser reduzida ou submetida ao contexto que a gerou, pautando-se por esquemas reducionistas e simplistas do tipo ação/reação. A canção entendida em conjunto e complemento deve ser analisada de acordo com os parâmetros musicais e poéticos, aliados ao sentido cultural, social, estético e tecnológico do registro fonográfico. Por conseguinte, a separação de tais vetores só é consentida para fins didáticos ou comunicativos (NAPOLITANO, 1998, p. 201).

A metodologia empregada para apresentar e analisar os registros fonográficos que compõem a discografia de Carlos Lyra, principalmente no período de 1959 a 1964, como uma das instâncias do corpo documental eleito, será pontuada pela relação entre linguagens artísticas e contextos de produção do signo sonoro. Nesse sentido, justifica-se a incursão realizada nos capítulos anteriores pelos discursos do PCB, do ISEB e do CPC, pelas tendências técnico-estéticas do século XX e pelas demandas comerciais do mercado fonográfico no espaço da indústria cultural.

Em decorrência da relação entre texto e contexto, faz-se necessário o desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica que privilegie a linguagem poética e musical da produção artística de Carlos Lyra. As análises que priorizam a linguagem poética em detrimento da linguagem musical ou vice-versa, podem ser significativas, entretanto, como adverte Charles A. Perrone, *a avaliação de um texto musical separado de sua música pode ser válida em muitos casos, mas será sempre arbitrária ou incompleta* (PERRONE, 1988, p. 12).

Em relação às experiências e trajetórias musicais de Carlos Lyra, uma questão pode ser suscitada quando se propõe analisar letra e música simultaneamente: como então analisar o texto das canções do compositor, se a maioria das letras não são por ele escritas? Na década de 60, engajar-se às causas nacionalistas era pré-requisito para os artistas, estudantes e intelectuais que desejavam participar ativamente do processo de mudança da situação nacional. Portanto, Carlos Lyra, mesmo não tendo escrito a maioria dos textos que cantou, elegeu-os como parte de sua obra, como elegeu também seus parceiros: Nelson Lins e Barros e Vinicius de Moraes. Sobre o método de trabalho com parceiros, Carlos Lyra declarou: *eu vou na música e vigio a letra* (LYRA, 1971, p. 11 do encarte do LP).

Ao organizar as canções em grupos de parcerias, com exceção de Ronaldo Bôscoli, verifica-se que não há uma conduta específica do compositor em relação a cada

parceiro. Com Nelson Lins e Barros e Vinicius de Moraes, Carlos Lyra realizou parcerias bastante ecléticas na medida em que apresentaram diferentes gêneros e temáticas. É possível, entretanto, classificá-las temporalmente em decorrência do surgimento de novas preocupações do letrista e do compositor.

Por uma série de fatores, como as disputas do mercado fonográfico polarizadas entre Odeon e Philips, as divergências ideológicas entre Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli e o contato com os princípios ideológicos do nacional-popular na cultura brasileira, o primeiro LP de Carlos Lyra, intitulado propositalmente *Bossa Nova*, não faz referência a um dos primeiros e principais parceiros do compositor: Ronaldo Bôscoli. Nenhum dos sucessos em parceria com Ronaldo Bôscoli – *Canção Que Morre No Ar*, *Sem Saída*, *Se É Tarde Me Perdoa*, *Lobo Bobo* e *Saudade Fez Um Samba* (algumas, inclusive, interpretadas por João Gilberto no LP *Chega De Saudade*) – integraram o repertório dos dois primeiros LPs de Carlos Lyra.

Evidentemente que questões pessoais influenciaram essa decisão de Carlos Lyra em relação à escolha do repertório dos dois primeiros discos, entretanto, a ausência das parcerias com Ronaldo Bôscoli pode acenar também para a emergência de novas idéias estéticas e principalmente ideológicas que influenciou o processo de criação do compositor.

Em linhas gerais, a abordagem dos registros fonográficos de Carlos Lyra no período de 1959 a 1964 pauta-se pelas diretrizes de análise da canção, enquanto documento histórico, desenvolvidas pelos pesquisadores Arnaldo Daraya Contier, Marcos Napolitano e Adalberto Paranhos.

No artigo *Pretexto, Texto E Contexto Na Análise Da Canção*, Marcos Napolitano (1998, p. 199-205) apresenta didaticamente quais os elementos que devem ser observados na audição do registro fonográfico. Como toda obra de arte observada em sua totalidade, a canção dialoga com uma série de elementos que lhe são próprios e, ao analisá-la, é possível, para fins didáticos e pedagógicos, dissociar tais aspectos. No entanto, é preciso ter precaução durante a análise dissociada para não distanciar-se da unidade da canção, recuperada no momento da interpretação final do pesquisador, ou seja, os elementos podem ser separados no decorrer do processo de organização e interpretação do documento, mas, após observar os elementos isoladamente, a unidade da canção deve ser retomada, sob pena de que, se ignorada em sua totalidade, pode permitir interpretações distorcidas da obra.

Para ilustrar, pode-se citar José Ramos Tinhorão, que considera a canção *Influência Do Jazz* de Carlos Lyra contraditória, pois na medida em que o

compositor criticou na letra a influência exacerbada da música americana na música brasileira, apresentou na música, destinada a soar como ironia (TINHORÃO, 1998, p. 313), características marcantes do *jazz*, ou seja, para Tinhorão o paradoxo reside na seguinte questão: como o compositor pode criticar o *jazz* ao mesmo tempo em que faz da música um *hard bop*? Porém, se analisada em sua totalidade, a interpretação da música apresentaria-se de modo diferente ao analista. Nesse caso, um novo elemento, muitas vezes ignorado, é preciso ser considerado, ou seja, quais as intenções de quem analisa?

Observado o histórico do autor, é evidente que José Ramos Tinhorão intencionava apenas comprovar uma de suas teses mais caras: a de que a Bossa Nova é uma extensão da música norte-americana produzida no Brasil, reflexo da predominância da indústria fonográfica norte-americana nos países latino-americanos após sobretudo a Segunda Guerra Mundial. Desse modo, as intenções de quem analisa, interferem consideravelmente na interpretação da canção, e para desvencilhar-se de tais “amarras” ideológicas, é preciso distanciar-se (quando possível) do objeto de pesquisa. As paixões de qualquer ordem não colaboram na interpretação do registro sonoro, ao contrário, prejudicam-na e parcializam-na.

As diretrizes propostas para a análise da canção também não devem ser tomadas como “camisas-de-força”, mas como ponto de partida para outras interpretações. Inicialmente, pode-se observar isoladamente os elementos básicos que caracterizam a canção: ano de criação e gravação do registro fonográfico, compositor, letrista, intérprete, temática, pronomes pessoais, linguagem, forma, figura literária, gênero musical, intertextualidade literária e musical, melodia, arranjo, andamento, interpretação, intenções da criação (artista), da produção (empresa), da circulação (público destinatário) e da recepção (público receptor) e, depois de observados esses elementos separadamente, são necessárias relações mais complexas, confrontando linguagens (musical e poética) e contextos de criação, produção, circulação e recepção.

Dessa maneira, cabe ao pesquisador ler e ouvir inúmeras vezes uma só canção, procurando elementos que “saltam aos olhos e ouvidos” numa primeira e segunda audição, porque esse procedimento repetido e repetitivo contribui consideravelmente para a interpretação do signo sonoro. Portanto, mesmo que existam sugestões quanto aos caminhos que se devam seguir para abordar determinada canção, não há “receitas” (prontas e acabadas) para interpretar e analisar os registros fonográficos. E para atingir o objetivo proposto é necessário considerar a particularidade e a especificidade de cada canção e de cada compositor. O próprio registro fonográfico, entendido como uma unidade que agrega vários

elementos que lhes são característicos, pode conduzir a escolha por determinadas linhas de análise, porém, as técnicas desenvolvidas e apresentadas anteriormente podem auxiliar e orientar no processo a ser realizado com a canção.

Cabe ressaltar ainda que, mesmo considerando todos os elementos expostos acima, dificilmente a interpretação realizada por uma só pessoa deve ser concebida e apresentada como palavra final sobre o assunto (a canção ou o músico, por exemplo). O caráter polissêmico da canção pode sugerir múltiplos sentidos, dependendo de como é percebido e observado o entrelaçamento das instâncias que compõem o registro fonográfico. Conseqüentemente, várias interpretações podem ser realizadas a respeito de um mesmo compositor ou de uma mesma canção. Nesse caso, o contexto para o qual a canção é muitas vezes adaptada, adquire fundamental importância.

A canção *Marcha Da Quarta-Feira De Cinzas* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) possui determinado significado antes e depois do golpe de 64. Um, quando integrada ao LP *Depois Do Carnaval – O Sambalanço De Carlos Lyra* lançado em 1963 e outro, quando adaptada ao show *Opinião* em 1964. Há quem diga que é uma canção profética (SOUZA. In: LYRA, 2000, encarte de CD), mas o que determina tal interpretação é a sua própria inserção no contexto de crítica, por parte dos artistas e intelectuais, aos “desmandos” dos militares.

O mesmo aconteceu com a canção *Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores* ou *Caminhando* (Geraldo Vandré) que é um dos melhores exemplos do modo como a canção, inserida em diferentes contextos históricos, pode alterar seu significado. Definida inicialmente como ícone da resistência ao regime militar instaurado no Brasil, quem já não ouviu ou cantou *Caminhando* em greves, passeatas estudantis, eleições, enfim, qualquer outra ocasião que tivesse a intenção de obter maior adesão e participação social dos indivíduos? De uma música de protesto datada e contextualizada, *Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores* transformou-se (ou transformaram-na) em uma espécie de Hino Nacional (informal)<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> A exemplo disso, Almino Afonso, ex-ministro do governo de João Goulart, conta como receberam (ele e outros brasileiros no exterior) a notícia da decretação do AI-5 em 1968: *À noite, em casa de Violeta e Pierre Gervaiseau reuniram-se as principais personalidades no exílio em Paris: Mário Pedrosa, Celso Furtado, Waldir Pires, Josué de Castro, Luciano Martins, Luís Hidelbrando Pereira e o governador Miguel Arraes. Sobre dizer que eu também estava ali, desarrumando, mentalmente, as malas e os caixotes do retorno frustrado. Varamos a noite, perdidos em intermináveis análises. A conclusão era uníssona: o AI-5 formalizara a legalidade fascista. Mas, ao mesmo tempo, jogara lideranças do porte de Juscelino Kubitschek e Carlos Lacerda, de maneira incontornável, no amplo espectro das oposições. [...] Foi nesse clima, naquela noite distante, que se deu um fato insólito: às tantas, levantou-se o Mário Pedrosa e convocou-nos a cantar o Hino Nacional. Olhamo-nos, em evidente desconcerto. E o Mário começou, com a voz rouquenha, confiante no significado daqueles versos admiráveis de Geraldo Vandré: ‘Vem, vamos embora, que esperar não é saber, quem sabe faz a hora, não espera acontecer...’* (Apud: RIDENTI, 2000a, p. 204-205).

Não somente a letra pode adquirir outras implicações estéticas e ideológicas de acordo com o contexto histórico com o qual é identificada, há outras possibilidades e o exemplo disso foi a passeata contra as guitarras elétricas, organizada por Elis Regina no final da década de 60, da qual participaram vários artistas e que simbolizava uma reação contra a suposta invasão norte-americana no campo da música popular brasileira. A Jovem Guarda, considerada uma espécie de “versão brasileira” do *rock*, era um dos principais alvos das “patrulhas ideológicas”<sup>97</sup>.

No Chile, por exemplo, o governo ditatorial de Augusto Pinochet censurou o emprego de instrumentos tradicionais da região andina como a quenã, o charango e a zampona, por considerá-los sinônimos de subversão, dada a sua identificação com o movimento da Nova Canção Chilena (IKEDA, 1999, p. 92).

Portanto, ao contrário de que defendeu Jean-Paul Sartre acerca do engajamento nas artes<sup>98</sup>, acredita-se que a natureza polissêmica do signo musical pode favorecer o engajamento do músico, se houver (é claro) algum propósito nesse sentido, afinal, as intenções de subjugar as linguagens artísticas e intervir no processo de transmissão de idéias e ideologias através dos signos (CONTIER. Apud: NAPOLITANO, 2001, p. 11), serão alguns dos principais objetivos de regimes, governos, entidades e partidos políticos, revelados por intermédio da elaboração e aplicação de políticas culturais. Na área das artes em geral e da música em particular, um exemplo significativo é o da política cultural promovida pela governo stalinista (Vide: CONTIER, 1996, p. 203-218).

Independente das intenções e dos interesses do compositor ou do letrista, o contexto histórico pode atribuir à canção inúmeros significados, variando conforme os imperativos e as políticas culturais para a qual é requisitada. Desconsiderando o recebimento dos direitos autorais (quando há, é claro), o uso e o sentido atribuídos a sua criação está aquém do domínio do artista, ou seja, torná-la conhecida significa abdicar do direito de “resguardar” ou “proteger” a própria criação do domínio público. A leitura da obra, seja ela uma música, um romance, um filme, um quadro, uma escultura ou uma peça teatral, passa por

<sup>97</sup> Rótulo criado na década de 70 por Cacá Diegues.

<sup>98</sup> Para Jean-Paul Sartre não é possível engajar todas as artes da mesma maneira, pois o que as diferencia não é somente a forma, mas também a matéria. No campo da literatura, ao contrário da prosa que é uma linguagem repleta de significado, a poesia se igualaria à música, à pintura e à escultura que, percebidas como objetos ou coisas, remetem a inúmeras interpretações, conforme a análise do observador. Baseado nisso, Jean-Paul Sartre acreditou ser um absurdo exigir do músico ou do poeta que se engajassem, que provocassem em seu público a indignação ou o entusiasmo político (SARTRE, 1989, p. 9-20).



um processo de recriação do receptor que, na maioria das vezes, não condiz com as intenções do próprio criador.

A interpretação, não somente por parte do receptor, mas também do músico, situa-se entre as instâncias de recriação do signo musical. De acordo com Adalberto Paranhos, *quando alguém canta e/ou apresenta uma música, sob esta ou aquela roupagem instrumental, atua, num certo sentido, não como mero intérprete, mas igualmente como compositor* (PARANHOS, 1998, p. 14). A recriação da canção pode ser observada na interpretação de uma canção por músicos diferentes ou na interpretação da mesma canção por um mesmo músico em diferentes momentos.

Compare por exemplo, a interpretação de Carlos Lyra da canção *Influência Do Jazz* no show do Carnegie Hall, no LP *Depois Do Carnaval – O Sambalanço De Carlos Lyra* e no show *25 Anos De Bossa Nova*, ou ainda, a interpretação da canção *Influência Do Jazz* por Carlos Lyra e por Leny Andrade. Um ouvinte atento certamente notará as diferenças. A crítica remetida ao *jazz* como sinônimo do imperialismo norte-americano na área da música no Brasil foi neutralizada pela interpretação de Leny Andrade.

Considerados todos os possíveis usos (e por que não desusos?) da canção, analisar-se-á os registros fonográficos de Carlos Lyra que foram gravados em LP, principalmente no período de 1959 a 1964, embora haja algumas incursões por outras execuções do compositor posterior ao período delimitado. O período de análise e as fontes selecionadas justificam-se pelas dificuldades de encontrar uma ou outra execução do compositor realizada especificamente para peças teatrais ou para filmes.

As canções produzidas por Carlos Lyra para o teatro e para o cinema serão analisadas de acordo com a sua inserção em disco, o que inicialmente não traria maiores dificuldades, pois as canções produzidas para as peças *A Mais-Valia Vai Acabar*, Seu Edgar, de Oduvaldo Vianna Filho e *Um Americano Em Brasília*, de Francisco de Assis e Nelson Lins e Barros e para o episódio *Couro De Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade do filme *Cinco Vezes Favela*, financiado pelo CPC, foram gravadas em disco. Entretanto, as gravações em LP de canções produzidas especialmente para o teatro e para o cinema podem perder determinados elementos, como a dramaticidade que lhes são exigidas quando adaptadas para o palco. Enfim, a opção pelo registro fonográfico está sujeita, como toda escolha, a riscos e enganos.

No período de 1959 a 1964, a obra de Carlos Lyra constitui-se na gravação de três LPs solos (*Bossa Nova* – 1959, *Carlos Lyra* – 1961 e *Depois Do Carnaval* – O

Sambalanço De Carlos Lyra – 1963), dois Cds (No Balanço Do Samba – 1960 e Carlos Lyra – 1962), 1 Cs (Pistoleiro Bossa Nova – 1960); na participação em dois shows gravados em LP (Bossa Nova Mesmo – 1962 e Bossa Nova At Carnegie Hall – 1962) e na gravação de um musical (Pobre Menina Rica – 1964). Portanto, os registros fonográficos selecionados para compor esse capítulo correspondem aos LPs Bossa Nova (1959), Carlos Lyra (1961), Depois Do Carnaval – O Sambalanço De Carlos Lyra (1963) e Pobre Menina Rica (1964).

O repertório do primeiro LP Bossa Nova, de Carlos Lyra, lançado no final de 1959 pela gravadora Philips, é formado por doze canções: Chora Tua Tristeza (Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini), Ciúme (Carlos Lyra), Barquinho De Papel (Carlos Lyra), Rapaz De Bem (Johnny Alf), Só Mesmo Por Amor (Carlos Lyra), Gosto De Você (Carlos Lyra e Carlos Fernando Fortes), Quando Chegares (Carlos Lyra), Maria Ninguém (Carlos Lyra), Canção Do Olhar Amado (Francisco Feitosa e Marino Pinto), O Bem Do Amor (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), Menina (Carlos Lyra) e Sem Saudade De Você (Helena Lyra)<sup>99</sup>.

No Brasil, a competição entre gravadoras por novos setores do mercado consumidor (por exemplo, o extrato da classe média intelectualizada que buscava identificar-se também nos bens culturais), impulsionou a carreira de vários compositores e intérpretes, entre os quais Carlos Lyra que, através das oportunidades de gravação, afastava-se cada vez mais do amadorismo. Segundo Ruy Castro, saturado das promessas da Odeon, Carlos Lyra aceitou o convite da Philips e gravou em 1959 seu primeiro LP Bossa Nova (CASTRO, 1999, p. 258-261). O LP lançado pela Philips e intitulado com o nome do “movimento” causou polêmicas e rumores na turma que não entendia (ou não aceitava) o comportamento de Carlos Lyra<sup>100</sup>.

Questões pessoais à parte, é sintomático o título do primeiro disco. O predomínio de sambas-canção num LP intitulado Bossa Nova não é somente, como argumenta alguns, contraditório. Segundo Nelson Motta, *o disco de Carlinhos, além de*

<sup>99</sup> As canções Canção Do Olhar Amado (Francisco Feitosa e Marino Pinto); Chora Tua Tristeza (Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini); Quando chegares (Carlos Lyra) e Só Mesmo Por Amor (Carlos Lyra), já conhecidas do público por intermédio do primeiro LP Bossa Nova, compuseram o repertório do primeiro Cd No Balanço Do Samba, de Carlos Lyra, de 1960. A canção Maria Ninguém que também integrou o primeiro LP, foi música-tema do filme Pistoleiro Bossa Nova gravado em Cs com mesmo título em 1960.

<sup>100</sup> Diz a “lenda” que um dos principais motivos da “briga” entre Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli esteve relacionado ao lugar de Juca Chaves no “movimento”: *Bôscoli não gostou da idéia de Lyra registrar o nome bossa nova, pois achava que Juca Chaves (do grupo de Lyra) não pertencia ao movimento. Lyra, contrário à idéia de que o movimento fôsse apenas carioca, discordava de seu amigo, defendendo a tese de que a bossa nova ganhava aspectos regionais na medida em que artistas de outros lugares faziam coisas novas* (In: LYRA, 1971, p. 6 do encarte do LP).

*“Rapaz de bem”, de Johnny Alf, tinha outras boas músicas, como “Maria ninguém” e “Ciúme”, arranjadas em estilo “jobiniano” e com a batida da bossa nova, mas metade do disco – talvez a melhor – era de toadas e sambas-canções* (MOTTA, 2000, p. 35)<sup>101</sup>. A organização do repertório pode antecipar, inclusive, a opinião formada por Carlos Lyra sobre o que foi e o que é a Bossa Nova: *música da classe média da Zona Sul carioca. Não importa o ritmo. Samba, valsa, baião... Será bossa nova se criada naquele meio social* (PARA LYRA, 1998, p. 2).

No primeiro LP, e isso se tornou mais evidente nos subseqüentes, o trânsito de Carlos Lyra por diversos gêneros musicais, entre eles samba-canção, toada, valsa e bossa nova, permite repensar a idéia de ruptura entre o “movimento” e principalmente o samba-canção tal como foi apresentada pela maioria das literaturas, em especial as memórias.

Entre essas memórias, pode-se citar como exemplos Ruy Castro e Nelson Motta que iniciam seus livros retratando o descontentamento dos jovens de classe média (os cariocas em particular), em relação ao predomínio de sambas e sambas-canção durante a década de 50, tendo o rádio como maior veículo. Ruy Castro aparece como sujeito oculto na história<sup>102</sup> e Nelson Motta primeira pessoa<sup>103</sup>, mas ambos, direta ou indiretamente, mostraram-se insatisfeitos com as músicas tocadas e ouvidas na década de 50.

Contextualizar o impacto do “violão gago” e do “canto falado” de João Gilberto é certamente um dos maiores méritos da pesquisa desenvolvida por Walter Garcia

<sup>101</sup> Nelson Motta no livro *Noites Tropicais: Solos, Improvisos e Memórias Musicais*, comete uma série de equívocos que, vistos isoladamente parecem pequenos, mas se pensarmos que as memórias sobre a música popular brasileira acabam geralmente por constituírem-se em verdades intransponíveis, o problema então se agrava. Um exemplo, entre muitos, foi dizer que no primeiro disco de Carlos Lyra, o compositor já se preocupava com expressão sambalanço que, segundo Nelson Motta, lançou o LP com este título. (MOTTA, 2000, p. 35).

<sup>102</sup> Segundo Ruy Castro, *no verão de 1949, os nativos estavam inquietos no país do carnaval. (...) De três em três minutos, a Rádio Nacional martelava “Chiquita bacana”, com Emilinha Borda, e “General da banda”, com Blecaute. Era um massacre, a que nem os surdos eram poupados. E até que aquele não seria um carnaval dos piores: alguns sambas e marchinhas eram divertidos, como o eufórico “Que samba bom!”, a sacana “Jacarepaguá”, o ranzinza “Pedreiro Waldemar”. E dezenas de outros, feitos para durar apenas o tempo de uma ‘prise’ de lança perfume Rodouro no baile do Quitandinha, em Petrópolis, mas que as pessoas aprendiam e cantavam (...)* (CASTRO, 1999, p. 31), e continua no parágrafo seguinte: *dito assim, parece que era ótimo, mas, para quem não gostava de samba e tinha horror a carnaval, podia ser um inferno* (CASTRO, 1999, p. 31).

<sup>103</sup> Segundo Nelson Motta, *eu não gostava de música* (MOTTA, 2000, p. 9). No próximo parágrafo justifica a frase de impacto: *a música, pelo menos a que se ouvia no rádio e nos discos, era insuportável para um adolescente de Copacabana no final dos anos 50. Boleros e sambas-canções falavam de encontros e desencontros amorosos infinitamente distantes de nossas vidas de praia e cinema, de livros e quadrinhos, de início da televisão e da ânsia de modernização. Para nós, garotos de classe média de Copacabana, aqueles cantores da Rádio Nacional e suas grandes vozes, dizendo coisas que não nos interessavam em uma linguagem que não entendíamos, eram abomináveis* (MOTTA, 2000, p. 9).

Silveira Jr. em Bim Bom: A Contradição Sem Conflitos De João Gilberto (SILVEIRA JR., 1998):

*que João Gilberto canalizou a potência da canção, transformando-a em força atuante parece indiscutível. No entanto, a superlativização [sic] de sua influência não só é injusta ou equivocada como perigosa por obscurecer o entendimento da real importância dessa mesma influência: se não explicitasse tão radicalmente as tendências já em curso, é improvável que João Gilberto fosse acolhido como foi (e ainda é); seu valor decorre do fato de ter dado forma a idéias ora praticadas sem continuidade, ora apenas pretendidas, de todo modo experimentadas em algum nível por muitos, e sempre com enorme importância. Em outras palavras, penso que João Gilberto alcança uma medida mais justa se visto sob a perspectiva de uma cristalização de bases da experiência brasileira (e não só, mas fiquemos por aqui) anteriores, contemporâneas e mesmo posteriores à sua criação (Apud: NAPOLITANO, 1999b, p. 149).*

Os “insuportáveis” encontros e desencontros amorosos dos quais fala Nelson Motta na nota de rodapé, continuaram a permear o primeiro LP de Carlos Lyra. Das doze canções, onze referem-se a temáticas líricas e amorosas, dentre as quais solidão, ciúme, melancolia, desconfiança, perdão, saudade, aventuras amorosas, amor à primeira vista e separação, estruturando-se também um dado novo, pois a decepção, o sofrimento e a desilusão do amor, tão enfatizados nos sambas-canção e nos boleros, dão lugar ao romance passageiro, sem sofrimento, sem vínculos e sem cobrança. Para Claudio Aguiar Almeida, apesar de tratar de temas já referenciados anteriormente como o amor, a desilusão e o ciúme, a Bossa Nova o faz sob outro prisma:

*como nas músicas de Vicente Celestino, Antônio Maria e Herivelto Martins, o personagem de ‘Chega de Saudade’ também havia sido abandonado pela mulher amada, residindo sua singularidade na forma como ele encara essa traição: em vez de se entregar à bebida e clamar pela chegada da morte, vislumbra a superação de sua “tristeza” e “melancolia”, acreditando sinceramente no retorno da mulher amada. Escancarando suas intenções no próprio título da canção, Tom e Vinícius recusavam a agonia dos seres condenados ao desamor, para cantar a alegria das reconciliações entre “milhões de abraços” e incontáveis “beijinhos” (ALMEIDA, 1996, p. 53).*

Em Quando chegares, por exemplo, o clima adocicado da música confirma o caráter efêmero do romance passageiro. Até então, o amor de fim de noite não era uma temática freqüente nos sambas-canção, que davam maior ênfase aos temas correlatos ao amor/desamor, ao sofrimento e à desilusão, mas a organização dos instrumentos (violão, flauta, bateria e saxofone) confirma o ritmo de samba-canção. O violão não é dedilhado e nem predominante como em Rapaz De Bem, o que dá um ar mais *cool* à canção. Por conseguinte,

a canção confirma o clima geral do LP, mais próximo dos sambas-canção da década de 50 do que propriamente de tendências internacionalistas como o *jazz*. A exceção, portanto, fica a cargo da interpretação de Rapaz De Bem por Carlos Lyra, porque ao aproximar-se das execuções e interpretações do *cool jazz*, o violão dedilhado e a interpretação adequada à altura do instrumento contrariam o clima geral do disco.

As canções Rapaz De Bem, de Johnny Alf, Chora Tua Tristeza, de Oscar Castro Neves e Luvercy Fiori e Canção Do Olhar Amado, de Francisco Feitosa e Marino Pinto, são as únicas interpretações de Carlos Lyra (em toda sua discografia) de canções que não foram compostas, em parceria ou não, por ele. Seu talento como compositor evidenciou-se em nove das doze canções que compõem o LP Bossa Nova. Sete que compôs sozinho (Ciúme, Barquinho De Papel, Só Mesmo Por Amor, Quando Chegares, Maria Ninguém, Menina e Sem Saudade De Você<sup>104</sup>) e duas em parceria (Gosto De Você com Carlos Fernando Fortes e O Bem Do Amor com Nelson Lins e Barros).

O pernambucano Nelson Lins e Barros, pouco mencionado nas literaturas sobre a música popular brasileira (provavelmente pela curta e rápida atuação como letrista), foi parceiro de Carlos Lyra em onze canções no período de 1959 a 1964<sup>105</sup>. No primeiro LP apareceu a primeira parceria da dupla: O Bem Do Amor. Nesta canção não há nenhuma alusão às tradições populares, aos problemas sociais ou mesmo à perspectiva realista do amor, tais preocupações só viriam fazer parte do segundo e sobretudo do terceiro LP.

No segundo LP Carlos Lyra lançado em 1961, o repertório é formado por catorze canções: Tem Dó De Mim (Carlos Lyra), Só Amor (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), Você E Eu (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), Aonde Andou Você (Carlos Lyra), Caminho Do Adeus (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), Nada Como Ter Amor (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), Só Não Vem Você (Carlos Lyra e Carlos Fernando Fortes), De Quem Ama (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), Primeira Namorada (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), Mister Golden (Carlos Lyra e Daniel Filho), Nós Dois (Carlos Lyra e Nelson

<sup>104</sup> Na canção Sem Saudade De Você, Carlos Lyra recorreu à utilização (primeira e única) do pseudônimo Helena Lyra (nome de sua irmã). Aliás, não se sabe quais foram os motivos do pseudônimo, mas o fato é que Helena Lyra nunca mais foi mencionada.

<sup>105</sup> No curso dos acontecimentos, dois fatos interromperam a promissora parceria: 1) a carreira internacional de Carlos Lyra consolidada em 1964 e 2) a morte de Nelson Lins e Barros com apenas 46 anos em 1966.

Lins e Barros), *Vem Do Amor* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Coisa Mais Bonita* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) e *Com Você É Pior* (Carlos Lyra)<sup>106</sup>.

Embora a temática lírica e amorosa ainda seja imperativa e os temas preferidos sejam a dor, o arrependimento, a separação, a saudade, a fidelidade, a primeira namorada e a reconciliação, é possível dizer que o compositor e o letrista passaram a abordá-los sob outro ponto de vista: o amor idealizado dá lugar às relações amorosas em sintonia com a realidade e com as situações concretas da vida. Por exemplo, a crítica implícita na canção *Vem Do Amor*.

A parceria entre Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros que inicialmente remetia a temas amorosos e seus desdobramentos, passou a apresentar uma crítica até então não evidenciada. Uma das primeiras polêmicas da Bossa Nova está relacionada ao conteúdo temático das suas primeiras canções. Conseqüentemente, Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros foram os primeiros a transferir para a música as intenções de criação de uma estética nacional-popular, cujo enfoque não era destinado apenas ao amor, ao sorriso e à flor, mas também às tradições populares e aos problemas sociais.

A canção *Vem Do Amor*, apesar de não se referir a nenhum problema social visível, tornou-se importante na medida em que questionou a predominância dos primeiros temas da Bossa Nova. Repensar os temas da “primeira fase” da Bossa Nova não significa, entretanto, que os músicos engajados ao movimento nacionalista menosprezaram os problemas existenciais da geração dos anos 60, nem lhes seria oportuno, já que as idéias de Jean-Paul Sartre transitavam no meio intelectual e artístico da época, mas, ainda assim, havia a necessidade de apresentar ao público, em geral da classe média, a realidade brasileira permeada de contradições e desigualdades sociais.

*Vem Do Amor* divide-se em duas partes: na primeira, a canção, as estrelas, as flores e a noite nos são apresentadas como sinais da chegada do amor: *Vê/A noite é uma canção pedindo pra ficar/Estrelas são promessas de quem vai chegar/Que vem do amor/Vê/As flores vão se abrindo sem saber porquê/E a noite vai chegando sem saber dizer/É sempre amor/Quando vem do amor*; na segunda parte, é interessante notar a mudança de posição em relação ao próprio amor: *Não/O amor não se resolve ao som de uma canção/Estrelas pelo céu*

<sup>106</sup> O repertório do segundo Cd de Carlos Lyra intitulado *Carlos Lyra de 1962*, é formado por quatro canções, duas já conhecidas do público por intermédio do lançamento do primeiro e segundo LP e outras duas inéditas: *Você E Eu* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes); *Chora Tua Tristeza* (Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini), *Influência Do Jazz* (Carlos Lyra) e *Depois Do Carnaval* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros).

não trazem a solução/Que vem do amor/Não/Não as flores já nasceram de um amor feliz/A noite parece que me diz/O amor não vem/Se não vem do amor. Verifica-se que na segunda parte da canção não estão em evidência apenas os elementos da natureza e do espírito, como premonitórios e redutores do homem, mas há ainda a sugestão de que o amor não se resolve ao som de uma canção e que as estrelas não podem trazer soluções.

A letra da canção Vem Do Amor está acompanhada por uma estrutura musical também diferenciada. O timbre predominante da canção é dado pelo violão, essencialmente rítmico, estabelecendo uma flexibilidade nas progressões harmônicas. O violão de Carlos Lyra, como o de João Gilberto, procura sempre estar um ou dois compassos à frente da melodia, apenas sugerida por um instrumento que sustenta o *chorus* (introdução e compassos que separam a primeira da segunda parte da letra). A importância do violão está na possibilidade de poder realizar, em certos momentos da canção, o tema na forma de solo, por meio de sua base melódica e rítmica, característico do violão empregado na Bossa Nova. A rítmica e a melodia ainda são incrementadas pela percussão que introduz o atabaque e o bongô no sentido de reforçar a autonomia do violão.

Ao introduzir instrumentos musicais como o bongô e o atabaque, ainda não usuais na “primeira fase” da Bossa Nova, Carlos Lyra procurou incorporar elementos que caracterizam a música popular urbana do Brasil, ultrapassando as barreiras entre a Bossa Nova e o samba, o internacionalismo e o nacionalismo, a favela e a cidade. É claro que a proposta foi mais ambiciosa do que sua realização, como se confirmou no próximo disco.

No LP Carlos Lyra, aparece pela primeira vez, o emprego do termo *sambalanço* para demarcar as “fronteiras” entre a Bossa Nova ligada ao *jazz* e Bossa Nova vinculada às tradições brasileiras, aliás, na contracapa do LP, redigida por Vinicius de Moraes, o poeta questionou a necessidade da expressão: *Carlinhos Lyra, pertence ao que poderíamos chamar de “a corrente mais nacionalista da bossa-nova”: o que o levou, com um senso diferenciador, a criar o termo “sambalanço” para as suas composições. Eu, pessoalmente, discuto a necessidade do termo; e tal já lhe disse de viva-voz* (MORAES. In: LYRA, 1963, contracapa do LP).

Porém, não ouvindo os conselhos do poeta, o termo sambalanço foi registrado por Carlos Lyra e definido por Nelson Lins e Barros na contracapa do LP Depois Do Carnaval – O Sambalanço De Carlos Lyra lançado em 1963<sup>107</sup>.

As canções, Você E Eu, Nada Como Ter Amor, Primeira Namorada e Coisa Mais Bonita, marcaram o início da parceria entre Carlos Lyra e Vinicius de Moraes e a linguagem poética caracterizada pelo predomínio do vocabulário falado, dos versos livres, da primeira pessoa do singular e das rimas “pobres” (Vide: GOLDSTEIN, 1999), dão um tom coloquial às canções, como constatou Júlio Medaglia:

*com relação ao uso do texto, a virada não foi menos significativa. O tom cabaretista, gênero dramalhão centro-americano que caracterizava as letras da época, foi, de estalo, substituído pelo comentário descontraído das coisas urbanas, pelo linguajar simples, coloquial, jovem, direto e sem metáforas. Até mesmo o grande Vinicius de Moraes tratou de despir a sua poesia de qualquer tipo de empostação ou artificialismo e aderiu ao discurso claro e fino daquela juventude (MEDAGLIA, 1984, p. 4).*

Em relação à música, a constituição do intérprete não é mais revelada a partir de princípios formais da escola romântica<sup>108</sup>, mas se relaciona igualmente com outros elementos musicais (reiteratividade, fraseados melódicos cromáticos, harmonias dissonantes enriquecidas, padrões polirritmia, instrumentação acústico-percussiva) que faz com que o intérprete tenha a mesma importância que outros elementos na estrutura harmônica, melódica e rítmica da canção (TREECE, 2000, p. 130). Portanto, a função do intérprete na Bossa Nova foi reconhecida na medida em que este participa do processo de elaboração musical, não como foco central, mas como um dos elementos que constituem o corpo da canção. Os instrumentistas, portanto, foram tão valorizados quanto os intérpretes, explicando assim a importância atribuída a compositores como Carlos Lyra, Roberto Menescal, Edu Lobo, entre outros.

As conquistas estéticas e formais da Bossa Nova que se renovaram através do diálogo entre tradições nacionais e influências estrangeiras, traduziram-se em novo discurso para a música popular realizada no Brasil, no qual o eu poético viu-se atormentado

<sup>107</sup> Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros não criaram o termo sambalanço, mas deram outro sentido à expressão que já existia e era utilizada nos anos 50 para designar um gênero de samba também chamado de ‘samba de balanço’, caracterizado pelo deslocamento da acentuação rítmica, introduzido na metade da década de 1950 por profissionais ligados à música de dança produzida por orquestras e conjuntos de boates cariocas e paulistas, influenciados pelos gêneros musicais norte-americanos da época, sobretudo o ‘jazz’ (ENCICLOPÉDIA, 1977, p. 685).

<sup>108</sup> Inserido na obra, isso significaria a valorização acentuadamente dionisiaca na interpretação (BRITO, 1986, p. 23).



pelas tensões que lhes são propiciadas pelo ritmo da sociedade moderna, entre inovações científicas e tecnológicas. Para tanto, a presença de determinados fatores nas letras das canções da Bossa Nova em geral e de Carlos Lyra em particular, passaram a traduzir o modo de vida do século XX. O eu poético das letras, na maioria das vezes, foi apresentado na primeira pessoa do singular.

No corpo da Bossa Nova, a incorporação de novos elementos, como o desenvolvimento de técnicas de composição e arranjo musical realizadas pelo uso de escalas seriais, modais, dissonantes e atonais, torna-se responsabilidade do intérprete, que, envolvido pelas mesmas tensões, começa a pensar na reformulação da nova linguagem musical.

Desde as novas técnicas utilizadas isoladamente por compositores e intérpretes nos anos 50 até a sua sistematização e organização pela Bossa Nova, nota-se na obra de Carlos Lyra a presença do referido discurso musical, apontando também para reformulações temáticas da própria linguagem.

A canção *Mister Golden* (Carlos Lyra e Daniel Caetano) destaca-se por dois motivos: 1) não participa do clima geral do LP e 2) anuncia os primeiros contatos do compositor com a linguagem teatral. Produzida, entre outras, para o musical *Um Americano Em Brasília*, de Francisco de Assis e Nelson Lins e Barros, a canção de tom sarcástico traduz na letra a crítica contra a instalação de multinacionais no país, propiciada pela euforia do desenvolvimento industrial, campo estratégico do governo de Juscelino Kubitschek. A música de estrutura singular e circular, favorecida pelo discurso essencialmente narrativo, coloquial e repetitivo, visava facilitar o entendimento e a incorporação do conteúdo da letra por parte do espectador. Comparada às canções da Bossa Nova que apresentaram inovações técnicas e formais, os arranjos de *Mister Golden* não revelaram maiores nuances musicais, já que a atenção está prioritariamente voltada para o texto.

Em síntese, ainda que vinculada ao samba-canção, por exemplo, as temáticas do segundo LP Carlos Lyra procuraram evidenciar o amor em sintonia com a realidade que, no LP *Depois Do Carnaval – O Sambalanço De Carlos Lyra*, transferiram-se para o campo dos problemas sociais, principalmente. Neste LP o amor não surge ou aparece, constituindo-se numa aura que se vê reforçada pelas situações de desamor, mas constrói-se a partir de situações objetivas e concretas da realidade.

O repertório do terceiro LP lançado em 1963, é formado por catorze canções: *Depois Do Carnaval* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Influência Do Jazz* (Carlos Lyra), *É Tão Triste Dizer Adeus* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), *Gostar Ou*

Não Gostar (Carlos Lyra), Mundo À Parte (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), Aruanda (Carlos Lyra e Geraldo Vandré), Canção Que Morre No Ar (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), Quem Quiser Encontrar O Amor (Carlos Lyra e Geraldo Vandré), O Melhor Mais Bonito É Morrer (Carlos Lyra e Oduvaldo Vianna Filho), Sem Saída (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli), Marcha Da Quarta-Feira De Cinzas (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes), Promessas De Você (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), Se É Tarde Me Perdoa (Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli) e Maria Do Maranhão (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros).

Por uma série de elementos, o LP Depois Do Carnaval – O Sambalanço De Carlos Lyra pode ser considerado uma espécie de síntese das principais contradições e debates em torno da nacionalização da Bossa Nova, entre os quais: 1) a definição do termo sambalanço; 2) a organização do repertório; 3) a eleição das parcerias: Ronaldo Bôscoli, Nelson Lins e Barros, Geraldo Vandré e Vinicius de Moraes; 4) a participação de Nara Leão; 5) a gravação de canções produzidas para peças teatrais e trilhas sonoras; 6) a acentuação dos instrumentos de percussão; 7) a opção por determinadas temáticas e a incursão por diferentes gêneros musicais; 8) a citação de diferentes estilos musicais e 9) a eleição do público.

Já mencionado no LP Carlos Lyra lançado em 1961, o termo sambalanço foi definido na contracapa do terceiro LP por Nelson Lins e Barros. Segundo Nelson Lins e Barros, *um dos autênticos formadores do movimento chamado bossa nova, Carlos Lyra criou a denominação “sambalanço” para delinear, dentro do movimento, aquele sentido nacionalista que procura elevar o nível da música popular brasileira de dentro de suas próprias fontes* (LINS E BARROS. In: LYRA, 1963, contracapa do LP).

Com isso o compositor procurou demarcar as “fronteiras” entre a Bossa Nova e o jazz, e não menosprezou as influências, necessárias até certo ponto, do gênero norte-americano. Portanto, demarcar “fronteiras” significou para o compositor aceitar o diálogo entre estilos e gêneros musicais exteriores à música popular brasileira, entre os quais a música erudita e principalmente o jazz, desde que tal diálogo contribuísse para enriquecer e não descaracterizar a canção brasileira (Vide: GULLAR, 1965a, p. 9).

A canção Influência Do Jazz, portanto, deve ser entendida não como uma crítica às influências do gênero propriamente, mas às tendências que, caracterizadas na época como descomprometidas ideologicamente, acabaram por transformar a Bossa Nova numa espécie de subtração do jazz, dando margem para a manifestação de juízos como o de que a Bossa Nova seria um subproduto da música comercial norte-americana realizada no Brasil (Vide: TINHORÃO, 1998). Sobre isso, escreveu Nelson Lins e Barros: *Carlos Lyra, que*

*aceita, em parte, a harmonia jazzística, como aceita a harmonia impressionista e a clássica, como elementos enriquecedores da música brasileira, não admite a transformação do nosso samba em samba-jazz, um híbrido sem valor artístico ou cultural* (LINS E BARROS. In: LYRA, 1963, contracapa do LP).

É possível perceber então, que as críticas de Carlos Lyra não foram destinadas diretamente às influências do *jazz*, mas às influências desmedidas pela qual, entendia o compositor, estava submetida a Bossa Nova, chegando ao ponto de descaracterizar o próprio samba, gênero considerado símbolo das tradições populares e das raízes da música brasileira.

Para burlar os mecanismos da indústria fonográfica internacionalizada, era de responsabilidade dos músicos, por intermédio do samba, reencontrar o elo perdido entre a Bossa Nova e o *jazz* e, para tal finalidade, o morro passou a ser traduzido como local de pureza, resignação e resistência ao imperialismo norte-americano exercido, na área da música, pelas multinacionais do disco.

O arranjo e a estrutura harmônico-melódica basicamente jazzístico da canção, transformaram-se numa espécie de comentário às avessas da letra, destinado a mostrar, particularmente aos músicos, qual seria o destino do samba e da Bossa Nova, caso não houvesse uma revisão crítica da absorção do *jazz*. A tensão entre música e letra não é contraditória como argumenta Tinhorão, mas pode servir de parâmetro para se repensar o processo de criação dos próprios músicos da Bossa Nova.

Sérgio Mendes, inclusive, estaria entre os alvos da crítica de Carlos Lyra, ao executar canções brasileiras com arranjos jazzísticos lhe garantiu muito sucesso no exterior, principalmente nos Estados Unidos, como é narrado por Nelson Motta (MOTTA, 2000, p. 159-160). Mas essa escolha lhe proporcionou muitos desafetos, particularmente entre aqueles que se preocuparam, muitas vezes de forma também divergente, em revisar as influências externas na Bossa Nova, resgatar as origens da música popular brasileira, resguardar a Bossa Nova da exacerbada influência do *jazz* ou preservar a música nacional das influências “alienígenas”. Nesse contexto, é possível compreender o desprezo, por parte de alguns músicos, em relação ao trabalho realizado por Sérgio Mendes no exterior.

Mas, eleger temáticas relacionadas aos problemas sociais e às tradições populares como forma de demarcar as “fronteiras” entre Bossa Nova e *jazz* e resgatar as “raízes” da música popular brasileira, não significa ignorar ou abdicar das temáticas líricas e

românticas que permearam as primeiras canções da Bossa Nova em geral e de Carlos Lyra em particular, nem tampouco dos recursos formais e estéticos incorporados pelo “movimento”.

A introdução no LP das parcerias com Ronaldo Bôscoli – Canção Que Morre No Ar, Sem Saída e Se É Tarde Me Perdoa – permitiu observar que o termo sambalanço não estava relacionado apenas à apresentação de problemas sociais, mas também ao lirismo e romantismo que caracterizaram as primeiras canções do gênero, desde que o compositor ou intérprete desenvolvesse determinada propriedade crítica e analítica, a fim de não ignorar os problemas sociais em virtude do romantismo e do lirismo ou de não absorver criticamente as influências musicais exteriores.

A inter-relação entre temáticas aparentemente díspares como amor/desamor, trabalho/desemprego e rico/pobre, não significou uma afronta à denominada “primeira geração” bossanovista, mas o compositor aposta na possibilidade de se estabelecer um diálogo entre diferentes temáticas ou gêneros musicais, tendo em vista o seguinte objetivo: *eleva o nível da música popular brasileira de dentro de suas próprias fontes* (LINS E BARROS. In: LYRA, 1963, contracapa do LP).

Em contraposição ao “manifesto do CPC”, elevar o nível da música popular brasileira constitui-se num dos principais (senão o principal) objetivos buscados por Carlos Lyra e que pode explicar em parte seu comportamento perante uma série de situações: o rompimento com Ronaldo Bôscoli, a aproximação com os integrantes do Teatro de Arena, a formação do CPC e o contato com os compositores populares. Logo, como subjugar toda produção artística vinculada ou promovida pelo CPC às teses genéricas de Carlos Estevam Martins? Uma investigação minuciosa das linguagens artísticas, considerando a especificidade e a multiplicidade de suas instâncias de análise, estimula a emergência de outros métodos, hipóteses e perspectivas de trabalho.

Na música, as contradições originadas no confronto entre as escutas musicais de cada compositor e intérprete e as escutas ideológicas dos discursos verbalizados sobre a revolução, a liberdade, o povo e a realidade brasileira (CONTIER, 1998, p. 17), permitem o historiador crer que outras hipóteses podem nortear as pesquisas que visam entender o modo pelo qual determinados artistas e linguagens dialogaram com o CPC<sup>109</sup>.

<sup>109</sup> Falo em diálogo, pois não era preciso estar vinculado organicamente ao CPC para participar das idéias em torno da cultura popular, do povo e das tradições populares. Temas como estes eram pedras de toque na época. Até quem não participou diretamente do CPC, mas que se preocupou de alguma forma com a democratização do trabalho artístico ou intelectual, acabou por esboçar determinadas idéias muito próximas às dos militantes do CPC e para isso não havia a necessidade de estar vinculado diretamente à entidade.

O diálogo entre diferentes gêneros e estilos musicais como o samba, a Bossa Nova, o *jazz*, o impressionismo, o bolero e o samba-canção, possibilita rever a tensão entre simpatizantes do nacionalismo e do internacionalismo representada pelas seguintes oposições (CONTIER, 1998, p. 18): *jazz* x samba, acordes consonantes x acordes de nona, artesanato x indústria cultural, violão x guitarra elétrica, música popular brasileira x música norte-americana e música erudita, artista descomprometido x artista comprometido, artista popular revolucionário x artista popular e artista do povo, arte popular revolucionária x arte popular e arte do povo, música “séria” x música popular, militância x alienação, artista revolucionário x artista conformado e artista inconformado.

Apesar do diálogo entre gêneros e estilos diferentes, as letras das canções produzidas por Carlos Lyra e Edu Lobo (sozinhos ou em parceria) passaram a refletir, segundo Arnaldo Daraya Contier,

*algumas dimensões político-estéticas de uma memória coletiva construída pela ‘esquerda’ durante os anos 60, centrada nos temas sobre o morro e o sertão, como ‘verdades inquestionáveis’, sob o ponto de vista de uma determinada leitura sobre a ‘História do Brasil’; e, de outro, alguns traços técnico-estéticos já consolidados pelos compositores eruditos, tais como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone* (CONTIER, 1998, p. 31).

Em dois extremos estariam, portanto, representando o pólo urbano (as canções de Carlos Lyra) e o pólo rural (as canções de Edu Lobo), ambos contribuindo para a mitificação dos novos lugares da memória e estética, retratados respectivamente pelo morro e pelo sertão, e as necessidades materiais que caracterizam tais regiões, seja a miséria, a pobreza ou o isolamento, acabaram por se transformar em poderosos meios de resistência ao imperialismo norte-americano. Nesse sentido, determinadas canções de Carlos Lyra (em parceria ou não)<sup>110</sup>, passaram a traduzir um novo imaginário acerca da representação das classes populares na história.

Nas músicas de Carlos Lyra predominaram os temas e materiais sonoros correlatos aos problemas sociais urbanos, ainda que o retirante seja apresentado na canções

<sup>110</sup> Aruanda, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré (1958); O Melhor Mais Bonito É Morrer, de Carlos Lyra e Oduvaldo Vianna Filho, produzida para a peça A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar, de Oduvaldo Vianna Filho (1960); É Tão Triste Dizer Adeus, Promessas De Você e Maria Do Maranhão, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros, produzidas para o musical Um Americano Em Brasília, de Francisco de Assis e Nelson Lins e Barros (1960); Depois Do Carnaval, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros, produzida para o episódio Couro De Gato, de Joaquim Pedro de Andrade (1962); e Marcha Da Quarta-Feira De Cinzas, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes (1963).

Maria Do Maranhão, com Nelson Lins e Barros e Pau-De-Arara, com Vinicius de Moraes. De qualquer forma, a seca e a migração, apesar de decorrer de problemas específicos da região do sertão e do campo respectivamente, atingiam diretamente os grandes centros, já que a área urbana é a região mais atingida pelo êxodo e que representa a esperança (ilusória na maioria das vezes) dos sertanejos e retirantes.

A pesquisa realizada por Carlos Lyra na música popular brasileira pautou-se pela busca de novos materiais musicais que pudessem traduzir as tradições populares do morro, numa tentativa de fusão entre a Bossa Nova e o samba, entre o moderno e o tradicional. Conseqüentemente, o contato com os sambistas lhe proporcionou um maior trânsito entre os gêneros nacionais. São exemplares as canções *Marcha Da Quarta-Feira De Cinzas* (Carlos Lyra e Vinicius de Moraes) e *Depois Do Carnaval* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), abertura do episódio *Couro De Gato*, do filme *Cinco Vezes Favela*.

Inicialmente, o carnaval simbolizava uma espécie de refúgio, de paraíso, de redenção e de retorno ao passado. Há uma exaltação do passado, da pureza das blocos de rua que traduzia a beleza das classes populares<sup>111</sup>. Na letra da canção *Marcha Da Quarta-Feira De Cinzas* é possível perceber a representação dos novos lugares da memória como o pólo urbano (*É preciso cantar e alegrar a cidade*) ou a idéia de *o dia que virá* (*A tristeza que a gente tem/Qualquer dia vai se acabar ou E há tantas promessas de luz*) (Vide: GALVÃO, 1976, p. 93-119). Há também o reencontro do passado com o futuro (*Quem me dera viver pra ver/E brincar outros carnavais/Com a beleza dos velhos carnavais*), enquanto o presente é visto como um lapso no tempo.

A música traduziu o clima de melancolia e nostalgia retratado na letra, cujos sentimentos caracterizam o fim da festa popular. A *marcha-rancho*, gênero de andamento lento, encerrava o carnaval e o povo retomava a sua vida cotidiana (*Acabou nosso carnaval/Ninguém ouve cantar canções/Ninguém passa mais brincando feliz/E nos corações/Saudade e cinzas foi o que restou/Pelas ruas o que se vê/É uma gente que nem se vê/Que nem se sorri/Se beija e se abraça/E sai caminhando/Dançando e cantando cantigas de amor*).

<sup>111</sup> Quando integrada ao show *Opinião* no pós-64, a canção adquiriu outros significados. Por exemplo, o de uma canção profética que prenunciou as ações repressivas da polícia política em decorrência do golpe militar. A música foi adotada como símbolo da resistência de artistas, intelectuais e estudantes contra as arbitrariedades do regime militar que, posteriormente, se agravaram com a promulgação do AI-5 em 1968.

Na canção Depois Do carnaval (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), o carnaval, festa popular considerada expressão das classes populares e do morro carioca, ainda não estava “contaminado” pela *mass media*. Na canção, o carnaval foi apresentado como símbolo de pureza e redenção (Canto pra sonhar/Sonho pra esquecer) e, de certa forma, resistência contra a suposta invasão imperialista e a aculturação dela decorrente (É carnaval/Que vem lá do morro/Onde ninguém vai).

O morro e os elementos a ele relacionados (carnaval, samba, sociabilidade, união e fraternidade), foram apresentados como novos lugares da memória nas canções de Carlos Lyra e nesse novo lugar da memória (o morro) somente o sonho seria capaz de apagar, pelo menos temporariamente, as “desgraças” da vida cotidiana, marcada pela pobreza, pelo preconceito, pela desigualdade e pelas privações materiais. Mas apesar de todas as dificuldades, no morro não existia distinção de raça e de classe social e o amor permeava as relações cotidianas.

Considerada a data e a finalidade da parceria (a primeira data de 1958 e a segunda foi integrada ao episódio Couro De Gato em 1962), as duas únicas canções Aruanda<sup>112</sup> e Quem Quiser Encontrar O Amor, de parceria com Geraldo Vandré, revelam os procedimentos de apropriação dos elementos musicais das classes populares urbanas (morro, negro, samba e carnaval) para a canção engajada. Segundo Luiz Antônio Afonso Giani,

*as variadas conotações de orientação nacionalista encontram seu elo comum no reconhecimento de determinadas formas de expressão musical das camadas populares rurais e urbanas concebidas como elementos definidores da cultura nacional e popular. Tais elementos são utilizados como fontes de inspiração e estruturação da criação musical de segmentos da pequena burguesia, particularmente universitários, intelectuais e artistas profissionais, na liderança do movimento* (GIANI, 1986, p. 13).

A canção Aruanda<sup>113</sup>, reiterativa, simples na letra e vibrante na música, representa a visão do paraíso para os negros. Carregada de simbolismos e repleta de nostalgia, a letra apresenta promessas que, segundo Nelson Lins e Barros, a realidade não pode cumprir (LINS E BARROS. In: LYRA, 1963, contracapa do LP). Portanto, naquele momento, só

<sup>112</sup> Segundo fascículo sobre Carlos Lyra, o filme Aruanda de Linduarte Noronha, cuja trilha sonora era uma música folclórica paraibana (aproveitada por Vila-Lôbos em suas 'Bachianas brasileiras' n.º 4), inspirou-lhe uma música do mesmo nome, feita em parceria com Geraldo Vandré e gravada em 1962 (LYRA, 1971, p. 6 do encarte do LP).

<sup>113</sup> A parceria é de 1958. O termo aruanda é originário do termo aruenda que significa: *folgado popular semelhante ao maracatu, praticado no carnaval de Goiana PE por negros descendentes de escravos vindos de São Paulo de Luanda (África)* (ENCICLOPÉDIA, 1977, p. 47). Por isso, a canção denominada samba-maracatu, diz: Vai, vai, vai para Aruanda/Vem, vem, vem de Luanda/Deixa tudo o que é triste/Vai, vai, vai para Aruanda.

restava aos negros sonhar com o paraíso, uma espécie de refúgio da realidade. A organização dos instrumentos – altura, ritmo, arranjo e timbre – dá à música características de exaltação e alegria que, somente eram alcançadas em Aruanda, o paraíso dos negros vindos de Luanda na África.

Tema central do episódio Couro De Gato, de Joaquim Pedro de Andrade, a canção Quem Quiser Encontrar O Amor registra o quanto é penoso o caminho para o encontro do amor (Vai ter que sofrer/(...) chorar/(...)esperar) e registra também que é preciso cultivar a esperança, pois o amor chegará (Pra gente que acredita/E não se cansa de esperar). E somente depois de ultrapassar os obstáculos e percalços da caminhada: tristeza vai ter fim/felicidade vai chegar.

Na letra da canção, o amor impregnado de sentido social foi caracterizado como o único caminho para a felicidade, e não manifestou nenhuma idéia de ação ligada à luta, mas o amor enquanto redenção, traduzindo-se pela inércia: sofrer, chorar e esperar são elementos suficientes para a “salvação”. Nesta, como em outras ocasiões, justifica-se, ou melhor antecipa-se, o argumento de Walnice Nogueira Galvão sobre *o dia que virá*, crítica endereçada especificamente à música de protesto pós-golpe de 64 (GALVÃO, 1976, p. 93-119).

O fato de que quase metade do repertório esteve, de alguma forma, vinculado ao teatro (quatro canções) e ao cinema (2 canções), possibilita ao historiador pensar a postura assumida por Carlos Lyra diante do processo de criação do artista, especificamente do músico. No mesmo ano de lançamento do LP Depois Do carnaval – O Sambalanço De Carlos Lyra, o compositor declarou que dali em diante pretendia fazer música somente a partir de situações dramáticas dadas, pois temia reduzir sua trajetória de engajamento novamente à temática do amor, do sorriso e da flor (BOSSA, 1963, p. [?]).

Para completar o quadro, já que o LP integra os principais nomes da canção engajada do período (Nelson Lins e Barros, Geraldo Vandré e Vinicius de Moraes), Nara Leão foi convidada para interpretar com Carlos Lyra, as canções É Tão Triste Dizer Adeus e Promessas De Você, do compositor em parceria com Nelson Lins e Barros.

Ao interpretar a personagem Maria, conhecida como Maria do Maranhão, no dueto romântico entre ela e João (Carlos Lyra) da peça Um Americano Em Brasília, de Nelson Lins e Barros e Francisco de Assis, Nara Leão dá o primeiro passo (primeira participação em disco) para a gravação do LP Nara, lançado em 1964 que, aliás, corroborou com as principais idéias de Carlos Lyra.



Na canção *Maria Do Maranhão* (Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros), a personagem é mais uma vítima, na concepção de letrista, da seca e do latifúndio. Sem lugar para viver e se estabelecer na vida, Maria vive pelo país como Severino, sem ponto de parada, procurando somente ser feliz. Seria, segundo interpretação corrente na época, como tantos outros, vítima do sistema político e econômico predominante no país, que não encontrava soluções democráticas e igualitárias para a divisão de terras e para a seca nordestina e, embora Maria não tenha visto, existe uma estrela que representa a esperança de um futuro melhor, e que não lhe seria negada, pois quem viu a estrela (a esperança) foi dizer à Maria que tudo tem solução, até mesmo pra Maria, *Maria do Maranhão*. Novamente faz-se referência ao *dia que virá*, repleto de esperanças e soluções para a situação dramática da vida das classes populares.

A agressividade da vida de Maria, retrato das vítimas da seca e do latifúndio que buscavam melhores condições de vida pelo país afora, confirmou-se pelo clima de melancolia e dramaticidade da canção. O predomínio da flauta e do violino são marcantes em *Maria do Maranhão*, assim como na maioria das canções de Carlos Lyra, como se os instrumentos lamentassem aquela situação. O piano dedilhado parecia mostrar ou avisar Maria da estrela (símbolo da esperança), mas os metais lamentavam que Maria não a tivesse visto. Mesmo assim, havia a esperança traduzida pela união de todos os instrumentos no encerramento da música.

De acordo com a crítica de Marilena Chauí aos ativistas do CPC:

*um duplo “povo” é protagonista das músicas, como tão bem aparece na ‘Maria do Maranhão’ (...), que em sua miséria andante “não viu a estrela” que outros viram e que deverão mostrar a ela – quem viu, povo-revolução, deve fazer ver a quem não vê, povo-alienação. Os artistas-músicos, videntes clarividentes, deram a si mesmos o lugar do povo-revolução para desfazer o povo-alienação (CHAUI. In: LYRA, 1982, p. 8 do encarte do LP).*

Carlos Lyra se propôs a buscar nas raízes e nas tradições da música popular brasileira, nesse caso, buscou elementos no material sonoro das classes populares urbanas, especialmente no samba, para realizar o sambalanço, mas, apesar disso, sua música estava mais próxima dos ritmos latinos, do que propriamente do samba de morro. Em síntese, a proposta de Carlos Lyra não foi tão eficiente quando colocada em prática, por isso é preciso separar as atividades do compositor como mediador e criador cultural.

Como mediador, Carlos Lyra obteve êxito ao aproximar os compositores populares da intelectualidade do CPC, desencadeando uma série de espetáculos e gravações nos quais as classes populares sempre compareciam. Entretanto, no momento de adequar suas

idéias à produção musical, fundamentada na Bossa Nova, a proposta não se realizou como fora idealizada. As escutas musicais do compositor, entre as quais o *jazz*, o samba-canção, o impressionismo e a música francesa, estão por demais arraigadas na formação do artista, para que Carlos Lyra introduzisse, com naturalidade e eficácia, elementos do samba nas suas canções. Não que isso fosse impossível, a exemplo de outros compositores e letristas, mas naquele momento, as influências musicais de Carlos Lyra foram definitivas e se sobressaíram às principais teses de engajamento artístico em voga no período.

É possível perceber tais origens, até mesmo na criação da história da Pobre Menina Rica. A intenção de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra era montar e apresentar um espetáculo nos moldes dos grandes musicais da Broadway, mas a idéia não se concretizou, restringindo-se às apresentações na boate Au Bon Gourmet, no Teatro Maison De France, no Teatro De Bôlso e à gravação em disco.

De qualquer forma, a estética da peça foi inspirada nos musicais norte-americanos, cuja história é contada por intermédio de onze canções: *Marcha Do Amanhecer*, *Samba Do Carioca*, *Cartão De Visita*, *Pobre Menina Rica*, *Brôto Triste*, *Primavera*, *Sabe Você?*, *Pau-De-Arara*, *Canção Do Amor Que Chegou*, *Maria Moita*, *A Minha Desventura* e *Valsa Dueto*.

A história narrada é romântica, simples e linear, e as canções que integram o musical podem ser ouvidas separadamente (In: LYRA, 1971, p. 8 do encarte do LP). O texto da encarte do disco possibilita compreender a sequência da história que, começa da seguinte forma:

*Imaginem um grande terreno baldio carioca, entre fundos de arranha-céus, contra o panorama tentacular da cidade ao longe. Nesse baldio, a miséria e essa necessidade tão grande e tão pouco praticada que tem o ser humano de se comunicar reuniram uma **estranha** [sem grifo no original] comunidade, em forma de sociedade 'sul generis'. Uma comunidade de mendigos, que sob a liderança de um mendigo-chefe parte tôdas as manhãs para o trabalho de pedir esmolas. São mendigos de várias côres e procedências, e encontraram essa forma de viver em sociedade (In: LYRA, 1971, p. 8 do encarte do LP).*

O dia da comunidade de mendigos é iniciado com a canção *Marcha De Amanhecer/Samba De Carioca* e com a chegada do mendigo-poeta (Carlos Lyra) que se apresenta a Carioca (Moacir Santos), chefe da comunidade e companheiro de Maria Moita (Thelma), cantando *Cartão De Visita*.

Nesta música, o violão se sobrepõe a outros instrumentos, apresentado um gingado próximo do samba, no intuito de representar o ritmo de vida do mendigo-poeta. Os elementos da música popular brasileira urbana e rural, só foram apresentados na peça *Pobre Menina Rica* para representar a vida do mendigo e do retirante, enquanto que, para simbolizar a vida da menina rica, tais elementos e materiais sonoros foram relegados a segundo plano. Em tese, no entender de Carlos Lyra, o samba e o xaxado não representavam o estilo de vida da classe média brasileira.

Para o mendigo-poeta, o mais importante não eram os bens materiais e o status social que uma pessoa tinha ou acumulava, mas o que esse indivíduo poderia oferecer espiritualmente. O mendigo-poeta não é um mendigo qualquer, mas retribuía as esmolas com sonhos: Precisa, enfim, saber gastar e ao receber uma esmolinha/Dar de troco o céu e o mar.

Na seqüência dos acontecimentos, surge a pobre menina rica (Dulce Nunes) cantando da sacada do apartamento de luxo. A melancolia da vida da pobre menina rica foi traduzida pelo predomínio das cordas, sobretudo, dos violinos. Os benefícios materiais não compensavam a liberdade tão sonhada e desejada pela pobre menina rica que se sentia aprisionada àquela vida de fortuna e conforto. A liberdade simbolizada pelo mendigo-poeta se transformaria em um dos fatores de atração dos dois personagens.

Estranhamente, a canção *Brôto Triste* desencadeia o romance, pois o mendigo-poeta ao ver a pobre menina rica voltar da praia, *a mostrar quase tôdas as suas graças de brôto em flor* (In: LYRA, 1971, p. 8 do encarte do LP), assovia -lhe e canta uma canção (diga-se nada romântica).

*Brôto Triste* é uma espécie de versão feminina de *Rapaz De Bem*. A letra é uma crítica explícita e preconceituosa (Seu biquíni tão "biquinininho"/Não dá chance, pois quem quer/Não tem mais nada para achar), ao estilo de vida das moças de classe média, em especial das moças da zona sul carioca, cuja única preocupação estava centrada na própria aparência regida pela moda importada da Europa e dos Estados Unidos (Que tudo na Europa é muito, mas muito melhor ou Broto triste que vive de *twist*).

A "ignorância" da pobre menina rica em relação ao desenvolvimento intelectual (E diz que não topa quem lê poesia) mostra o despreço do poeta pela figura na letra representada. A alienação da classe média, simbolizada na figura da pobre menina rica, chamada propositalmente broto triste (triste pra quem?), é representada pelo consumo de bens culturais exteriores, conseqüentemente pela importação do Ser do Outro.

Ao apresentar os problemas do Ser e do Devir, Jean-Paul Sartre (referência obrigatória entre intelectuais e artistas da época) foi, como na canção Cartão De Visita (Ser alguém é não ser nada/Não ser nada é ser alguém), novamente citado na letra de Brôto Triste (Se você pensa que existe/Vai ter muito o que pensar).

Em decorrência da crítica do mendigo-poeta ao comportamento da pobre menina rica, era de se esperar um distanciamento entre dois personagens com trajetórias e objetivos de vida tão diferentes, mas, a partir da canção iniciou-se uma história de amor e os dois cantaram juntos Primavera, aliás, foi a estação das flores que justificou a realização de uma história e um romance tão atípico<sup>114</sup>. A canção refere-se ao amor platônico do mendigo-poeta pela pobre menina rica. A distância social, representada pelo local de sociabilidade dos protagonistas (o mendigo canta do terreno baldio e a menina da sacada do apartamento de luxo), foi inicialmente colocada como intransponível (E acontece que eu estou mais longe dela/Que da estrela a reluzir na tarde).

O clima da primeira parte da canção, interpretada por Carlos Lyra (mendigo-poeta), é melancólico e improvável como o amor do mendigo-poeta. Já o clima da segunda parte da canção, interpretada por Dulce Nunes (pobre menina rica), é relativamente alegre em relação ao clima dado pela interpretação de Carlos Lyra.

Um dia, da sacada do apartamento de luxo, a pobre menina rica pôde presenciar uma discussão entre o mendigo-poeta e outros dois mendigos que, segundo o encarte da coleção História Da Música Popular Brasileira, *um, o homem prático na vida, o que acha que a poesia e a música são desnecessárias e que o trabalho material constrói e dá lucro. E o outro, um mendigo-ladrão, que optou pela facilidade do furto* (In: LYRA, 1971, p. 8 encarte do LP). A canção Sabe Você? demonstra mais uma vez a postura do mendigo-poeta diante as opções da vida. A “pureza” de caráter do mendigo, apresentado através da sensibilidade, da poesia, da honestidade e do amor, era o elemento que faltava para que a pobre menina rica se apaixonasse definitivamente pelo mendigo-poeta.

Em determinado momento da peça, um novo personagem foi apresentado através do xaxado Pau-De-Arara. É a história de um retirante nordestino (Moacir Santos) que viajou para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades, carregando na mala a esperança de Maria do Maranhão e, para ele, assim como Maria do Maranhão, o

<sup>114</sup> Ainda em Petrópolis, onde o musical foi idealizado, ao ser perguntado por Carlos Lyra se seria possível uma menina rica apaixonar-se por um mendigo, Vinicius respondeu: *o que parceirinho, era primavera, era primavera* (In: LYRA, 1987, lado 2/faixa 1).

deslocamento da terra natal (Ceará) em busca de sonhos na cidade grande (Rio de Janeiro), se transformou em pesadelos e decepções, pois uma série de problemas e dificuldades se apresentaram ao retirante que, vítima dos preconceitos e da miséria, só desejava voltar para sua terra natal.

Interpretada inicialmente por Moacir Santos, Pau-De-Arara foi popularizada por Ary Toledo através da apresentação da peça no Teatro De Bólso em 1964, fato esse que faz ainda hoje algumas pessoas acreditarem que a canção é de Ary Toledo. A opção pelo ritmo nordestino é proposital, pois além de introduzir outros ritmos brasileiros na peça, que não somente Bossa Nova, o gênero dá um ar cômico e sarcástico em perfeita sintonia com a letra, aliás, o trânsito entre ritmos nordestinos não era exatamente a especialidade de Carlos Lyra, mas, no período investigado, tal diálogo foi requisitado em situações bastante específicas.

Após a cômica aparição do “pau-de-arara”, a trama retomava o “fio condutor”. A Canção Do Amor Que Chegou representa o dia em que o mendigo-poeta, tomado de coragem, vai até o apartamento de luxo da pobre menina rica declarar-lhe amor. Enfim, os obstáculos que eram inicialmente intransponíveis são ultrapassados e o mendigo-poeta e a pobre menina rica cantavam juntos A Canção Do Amor Que Chegou, demonstrando a alegria e a liberdade trazidas pelo amor.

Por intermédio do mendigo-poeta, a pobre menina rica conheceu Maria Moita, parceira de Carioca, que lhe contou a sua história. Filha de mucama com feitor, a história da personagem evidencia a responsabilidade atribuída às mulheres, principalmente às mulheres mais pobres, na sociedade moderna, confrontando situações de submissão (homem x mulher e rico x pobre), seja ela de ordem social, cultural ou econômica. Em ritmo de “samba bossa-nova”, a canção, que traz elementos do candomblé, é rápida e rústica como a vida de Maria Moita, o tempo todo trabalhando e obedecendo. A organização dos metais, referência ao *jazz*, mostra que o sambalço de Carlos Lyra é uma síntese de diferentes gêneros e estilos musicais.

No decorrer da história, um fato inusitado mudou o curso da “novela”: a fortuna acumulada pelo mendigo Num-Dou (nome sugestivo) por intermédio das brigas de uma mulher rica que jogava todas as jóias pela janela quando brigava com o marido (lembre-se: *era primavera, era primavera*), foi herdada pela comunidade de mendigos por ocasião da morte de Num-Dou. Então, o poeta que era mendigo deixava de sê-lo, mas também pagou um preço por isso e perdeu o amor da mulher amada.

O desfecho do romance foi narrado pela canção Minha Desventura. A música em sintonia com a letra traz à tona o sentimento de dor, de arrependimento e de desespero do poeta que era mendigo. Tudo indica que esse seria o fim da história, mas segundo o encarte do disco, *talvez, na realidade, essa história terminasse aqui. Mas é preciso que ela tenha um epílogo, mesmo que nenhum de nós acredite nêle [sem grifo no original]* (In: LYRA, 1971, p. 8 encarte do LP).

De fato, a história da pobre menina rica era demasiadamente atípica para que alguém nela acreditasse e o epílogo foi, portanto, escrito com base na idéia de improvisar um cenário pobre, no qual o casal canta a Valsa-Dueto *que termina a peça, num langoroso pas de deux* (In: LYRA, 1971, p. 8 do encarte do LP).

Carlos Lyra, influenciado pelos discursos e pelas idéias dos dramaturgos do Teatro de Arena e do teóricos do CPC, compôs em parceria com Nelson Lins e Barros, Vinicius de Moraes, Francisco de Assis, Oduvaldo Vianna Filho, Geraldo Vandré, Gianfrancesco Guarnieri e Ruy Guerra (esses dois últimos no período pós-64), músicas que tiveram como tema a evidência da realidade brasileira, a crítica e os problemas sociais, baseando-se, por vezes, nos critérios de clareza, simplicidade e objetividade política conforme sugestões inscritas no “manifesto do CPC”. Um exemplo disso é a canção O Subdesenvolvido (Carlos Lyra e Francisco de Assis) que integrou a peça Um Americano Em Brasília e cuja popularidade lhe garantiu uma faixa no compacto O Povo Canta, produzido pelo CPC.

Entretanto, a variedade de influências musicais, o vínculo à estética da Bossa Nova, a adesão à ideologia do CPC e sua contrapartida, o Cinema Novo, fizeram com que os compositores e intérpretes adaptassem e concilhassem, segundo suas intenções estéticas e ideológicas, as tensões do período.

Carlos Lyra, nesse contexto, absorveu as principais contradições da época e, a partir delas, construiu uma concepção particular de engajamento na música, que chamou de sambalanço. E desse modo, cada compositor ou intérprete foi esboçando um perfil próprio para tratar de questões mais amplas. Sérgio Ricardo o fez de uma maneira e Edu Lobo de outra, mas, de qualquer forma, não é possível reduzir a trajetória musical e política desses compositores às teses genéricas do “manifesto do CPC”.

Em virtude da inexistência de um único projeto ou proposta para a arte e para canção engajada e, em função da multiplicidade de memórias e escutas musicais, a idéia sobre a música de protesto foi, segundo Arnaldo Daraya Contier, se esboçando através de matizes poético-políticos e musicais muito diversas, portanto, na maioria das vezes, as

mensagens de Carlos Lyra ou de qualquer outro compositor/letrista vinculado às principais tendências estéticas do século XX e às idéias e ideologias do período, não reproduziram (com eficácia) as chamadas condições objetivas da história (CONTIER, 1998, p. 27). Por isso, Carlos Lyra pode ser considerado ao mesmo tempo síntese e dissonância do debate sobre cultura popular, nacional-popular, engajamento artístico e político no período apresentado.

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nenhuma pesquisa acadêmica é construída ou concluída de maneira a esgotar o assunto proposto, apresentando um ponto final e, ao eliminar-se a pretensão de oferecer um trabalho absoluto e inabalável sobre determinado tema, seu autor fica mais seguro para apresentar aos leitores as considerações finais de seu trabalho. Finais, no entanto, não quer dizer que essas são as últimas palavras sobre os problemas apresentados.

Daqui em diante, o encontro com outras leituras e outros documentos de época, só poderão acrescentar novos dados, novas propostas e novas teses sobre o assunto, já que a idéia de texto definitivo só pode, segundo Jorge Luis Borges, pertencer à religião ou à fadiga.

O fato da pesquisa acadêmica não se pretender definitiva não desobriga, entretanto, seu autor de apresentar os resultados de suas análises e observações. A leitura dos teóricos, da documentação de época e da historiografia referente à década de 50 e 60, nos permitiram apostar em algumas hipóteses sobre os debates e discussões resultantes da relação entre arte, cultura e engajamento no período delimitado.

O Teatro de Arena, nesse contexto, contribui para a introdução da problemática nacional-popular entre determinadas linguagens artísticas e, sobretudo, para a organização da intelectualidade de classe média em torno das palavras de ordem e das estratégias de luta política e ideológica da época. Entretanto, a essa companhia teatral foi atribuída uma série de limitações, entre as quais a de que se preocupou somente com a produção de cultura popular e não com a sua divulgação e massificação (Vide: VIANNA FILHO. In: PEIXOTO, 1983, p. 93).

No sentido de divulgar e disseminar a cultura popular criou-se, então, o CPC, núcleo de aglutinação de diferentes linguagens artísticas e de diferentes idéias sobre as formas de contribuir, na área da cultura, com a transformação da realidade brasileira.

O CPC almejava empreender uma dupla conscientização: dos próprios quadros e das classes populares. Em síntese, o CPC desejava colaborar para a conscientização do povo brasileiro. O povo referenciado não era, no entanto, as massas como se convencionou pensar, mas o conjunto de diferentes grupos, camadas e classes sociais comprometidos, em última instância, com o movimento nacionalista brasileiro (Vide: SODRÉ, 1962) e por fim, a cultura a serviço da revolução brasileira.



O modo, entretanto, como foram elaboradas e aplicadas as políticas culturais que visaram contribuir para tais propósitos, não partiu de projetos ou planos previamente preparados. As atividades culturais do CPC sempre se firmaram pelo caráter amador e experimental e, na medida em que obtinham ou não êxito, a ação cultural era incorporada ou abandonada pelos ativistas do CPC.

Em decorrência disso, não é possível falar ou pensar em “manifesto do CPC”. A idéia de que havia um projeto ou um plano para a arte engajada no período é uma construção das décadas seguintes, por isso, o artigo *Por Uma Arte Popular Revolucionária*, de Carlos Estevam Martins, foi tomado apenas como ponto de partida para se entender os debates e discussões em torno da cultura popular. Esta se transformou em mote para a elaboração das políticas culturais do CPC, com direito a mudar de sentido e significado conforme o entendimento de cada intelectual ou artista vinculado à entidade. Resumindo: a cultura popular passou de fator de alienação para ser valorizada enquanto legítima forma de expressão das classes populares. Nesse contexto, o descompasso do Cinema Novo em relação ao “manifesto do CPC”, obteve significado especial.

Na área da música, a introdução do problema nacional-popular desempenhou um papel importante para a consolidação da chamada Bossa Nova “Nacionalista”, mas vimos também que o engajamento do músico limitou-se às letras das canções. Ainda que compositores como Carlos Lyra buscassem introduzir nas suas composições, materiais sonoros que citassem o ritmo e a ginga das classes populares, os parâmetros musicais da canção engajada produzida no período, continuavam presos às conquistas formais e estilísticas da Bossa Nova. Com algumas ressalvas, portanto, a idéia de frente única se concretizou no campo da música. Na medida em que os compositores e intérpretes de classe média se aproximavam dos músicos populares (estratégia radicalizada pelo show Opinião), novas concepções se estruturaram em torno da cultura popular.

Nesse contexto, a participação de Carlos Lyra foi fundamental, pois pode ser analisada como síntese das principais contradições do engajamento de artistas e intelectuais de classe média. Uma dessas contradições foi o fato de que o engajamento do músico às causas nacionalistas não excluiu a sua participação no mercado fonográfico. Esta, como foi dito desde o início do trabalho, é uma peculiaridade do contexto sócio-histórico dos anos 60.

Como um dos principais interlocutores da arte engajada no período de 1959 a 1964, é necessário dimensionar a participação de Carlos Lyra como criador e mediador

cultural. Como criador, Carlos Lyra não conseguiu incorporar com naturalidade, também não era essa sua intenção (Vide: LYRA In: BARCELLOS, 1994, p. 99), o material musical do samba carioca, porém, como mediador cultural, Carlos Lyra foi a mão que trouxe para a cena musical, o morro, o terreiro e o sertão (Vide: LINS E BARROS, 1963, p. 15), enfim, os novos lugares da memória dos setores da esquerda brasileira.

Mas ao constatar a intensidade da participação de Carlos Lyra no cenário da arte engajada, duas questões pairam no ar. Como entender o paradoxo: as canções, quando cantadas, todos conhecem Minha Namorada, Primavera, Marcha Da Quarta-Feira De Cinzas e Feio Não É Bonito, mas quantos seriam capazes de reconhecer o seu autor?<sup>115</sup> Ou então, como entender o fato de que, até hoje, Carlos Lyra continua cantando praticamente as mesmas músicas que cantava na década de 60?

Para nós, alguns fatores contribuíram para a marginalização de Carlos Lyra no circuito comercial da música popular brasileira. Em primeiro lugar, a partir de 1964, o compositor viajou o mundo com as turnês de Stan Getz e, em 1966, decidiu residir no México. Nesse período, apesar das suas músicas continuarem sendo executadas, Carlos Lyra se manteve fisicamente desligado dos acontecimentos no Brasil. Na música, não viu a realização do show Opinião e não participou com intensidade dos Festivais da Canção. Enfim, por escolha própria se marginalizou-se do processo cultural brasileiro (Vide: LYRA, 1982, p. 4 do encarte do LP).

Quando retornou ao país em 1971, em plena ditadura militar, sua atitude não foi bem recebida pelo público, que passou a consumir mais sua imagem do que sua obra. Na década de 70, não entendiam, como um compositor que diziam engajado na década anterior, pudesse produzir *jingles* para propagandas, trilhas sonoras para novelas da Rede Globo<sup>116</sup> e, pior, passar a compreender as coisas e a responder aos problemas sociais, segundo matéria de época, sob a ótica da astrologia (Vide: LEMBRADO, 197[?], p. [?]). Nesse contexto, é evidente que Carlos Lyra não seria bem recebido pelo público. Para as denominadas “patrulhas ideológicas” da década de 70, incluindo a esquerda que o promoveu na década anterior, Carlos Lyra tinha, definitivamente, “virado a casaca”.

<sup>115</sup> Essa questão foi colocada na matéria intitulada Carlos Lyra: No teatro Da Lagoa, Ou Autor Desconhecido Das Músicas Que Todos Cantam, de 1978.

<sup>116</sup> Em parceria com Ruy Guerra, fizeram a música Tudo O Que Eu Sei Eu Dei para a abertura da novela O Cafona, apresentada na Rede Globo de Televisão em 1971.

Mesmo assim, Carlos Lyra ainda tentou retomar, por meio do lançamento do disco *Herói Do Medo* que seria lançado em 1975 e dos shows no teatro Opinião em 1972 e no teatro da Lagoa em 1978, o elo perdido entre a Bossa Nova “Nacionalista” e a música de protesto. O disco foi vetado pela censura e, para ser liberado, teve que mudar o título para *Cante Uma Canção Antiga* e retirar, inclusive, a faixa-título do LP, apresentando apenas duas composições inéditas. Já nos dois shows, o público manifestou desinteresse pelas suas composições recentes. Carlos Lyra era requisitado, naquele momento, pelo que representava e não pelo que produzia. Havia, portanto, uma dupla censura a sua obra: a do aparelho repressivo e a do público. Carlos Lyra se via, então, “num beco sem saída”. Não era vinculado organicamente às idéias e intenções dessa nova esquerda, mas era “punido” com as mesmas “restrições” pelo aparelho repressivo, como se dela fizesse parte.

De qualquer forma, os debates e as discussões sobre a arte engajada no período de 1959 a 1964 contribuíram para a emergência de algumas das principais contradições que se apresentariam no contexto de ditadura militar. Na música, por exemplo, a Bossa Nova “Nacionalista”, a qual Carlos Lyra ajudou a fundamentar, serviu como alavanca para o dilema apresentado aos compositores e intérpretes da música de protesto: como se manter engajado, participante e marginal ao mercado, tendo em vista a indústria fonográfica acenando com oportunidades de profissionalização, sucesso e retorno financeiro?

## ANEXOS

### TRANSCRIÇÃO DAS FONTES<sup>117</sup>:

#### ESBOÇO DE PROGRAMA DO MOVIMENTO NACIONALISTA BRASILEIRO<sup>118</sup>

##### **Esboço de Programa (sob patrocínio da União Nacional dos Estudantes)**

1. Defesa da Indústria Nacional, com o estabelecimento de proteção alfandegária adequada; luta contra a regulamentação discriminatória favorável aos capitais e empresas estrangeiras;
2. Defesa da política nacionalista do petróleo, com a manutenção do monopólio estatal e sua extensão imediata à indústria petroquímica de base progressiva ao comércio distribuidor; adoção de política análoga para o beneficiamento e comércio de minerais estratégicos, com execução das diretrizes já traçadas pelo Conselho de Segurança Nacional;
3. Participação majoritária do Estado nas empresas de energia elétrica e apoio à imediata aprovação do projeto de lei que cria a Eletrobrás; repúdio às tentativas de alteração das disposições do Código de Águas e Energia Elétrica, resguardadoras dos interesses nacionais;
4. Subordinação do regime cambial de distribuição dos proventos do comércio de exportação aos interesses de ordem geral da coletividade brasileira, especialmente aos que se referem à propulsão do desenvolvimento nacional;
5. Revogação dos atos concessivos de pesquisa, lavra e exportação de riqueza minerais a empresas estrangeiras;
6. Proibição a bancos estrangeiros de receberem dinheiro em depósito e a empresas estrangeiras de operarem em seguros, capitalização e serviços de utilidade pública;
7. Transferência, pelo mercado do câmbio livre, dos lucros de firmas estrangeiras para o exterior; limitação, vinculada ao capital inicial, da porcentagem transferível, com a obrigatoriedade de aplicação, no País, em atividades reprodutoras, de excesso não transferível;

<sup>117</sup> Na transcrição das fontes historiográficas, conservou-se integralmente o estilo e a forma dos originais. Entretanto, eliminou-se os erros de ortografia ou digitação e atualizou-se a grafia das palavras que, em virtude das novas regras de acentuação, foram alteradas (por exemplo: ritmo por ritmo, êsse por esse e êle por ele).

<sup>118</sup> Artigo publicado no número 20/21 da Revista Movimento da UNE em julho de 1957.

8. Estabelecimento de indústrias de base, mediante auxílio e financiamento governamental a companhias brasileiras, vedado qualquer financiamento ou garantia de empréstimo, interno ou externo, a empresas estrangeiras;
9. Realização de uma política externa independente, vinculada ao nosso processo de desenvolvimento e baseada na integração do Brasil na luta pela emancipação econômica das comunidades latino-americanas, bem como na defesa dos princípios de uma autêntica cooperação internacional, realizadora dos anseios de paz e de fraternidade entre os povos;
10. Reforma agrária e sua vinculação imediata ao movimento municipalista; incentivo à mecanização da lavoura, elaboração de uma legislação trabalhista específica para os trabalhadores rurais, facilidade de crédito e assistência técnica aos agricultores, para incremento da produção e conseqüente barateamento do custo da vida;
11. Apoio à indústria cinematográfica, à imprensa, à indústria do livro, ao rádio e à televisão, quando integrados na luta pelo desenvolvimento nacional, assim como pelo esclarecimento do povo brasileiro sobre a real significação e importância dos movimentos que visam a colocar os interesses nacionais acima das competições entre grupos e partidos; incentivo à valorização das nossas tradições, de nosso folclore e das criações artísticas e literárias que focalizem a luta do povo brasileiro pela sua emancipação cultural, social e econômica;
12. Ampliação do mercado interno consumidor, através da melhoria do padrão de vida da população, e do mercado externo, mediante o estabelecimento de relações comerciais com todos os países;
13. Concessão da exclusividade aos Institutos de Previdência para operarem no setor de seguros em acidentes de trabalho;
14. Reforma do ensino, tendo em vista a sua adaptação à atual fase de desenvolvimento nacional; extensão da rede de escolas primárias, secundárias e técnicas, barateamento do livro didático e redução das taxas escolares, de forma a tornar a educação acessível a todos;
15. Concessão de preferência a empresas nacionais para a realização de obras governamentais; limitação dos ramos de atividade que poderão ser explorados por capitais e firmas estrangeiras, vedada a estes a participação em atividades puramente mercantis, inclusive no setor de publicidade comercial;
16. Elevação das condições de vida do povo brasileiro, através da justa remuneração salarial e da facilitação dos meios adequados de educação, saúde, alimentação, habilitação e transporte, como medida básica para superação do nível de subdesenvolvimento;

17. Interiorização da Capital e deslocamento de grandes recursos financeiros para efetivação dos planejamentos regionais, construção de usinas elétricas, refinarias de petróleo, abertura de estradas e instalação de núcleos industriais no interior do País, como realização prática do domínio efetivo da terra, necessário à formação de uma cultura autenticamente brasileira;
18. Ampliação das bases do regime democrático, com o reconhecimento do direito de voto aos brasileiros não alfabetizados e às praças de pré;
19. Repúdio formal a todas as formas de regime de exceção, com ampla campanha visando a esclarecer o povo sobre a necessidade de manutenção intransigente das conquistas do regime democrático, a fim de que sejam alcançadas, por intermédio do mesmo, todas as reformas políticas, sociais e econômicas de que o País necessita;
20. Defesa intransigente dos valores espirituais de nossa civilização, como fundamento para a criação de uma cultura autenticamente brasileira, que há de inspirar-se nos ideais de paz e de fraternidade, de liberdade e de justiça; repúdio formal aos sistemas totalitários, às ditaduras de classes e interferência do Estado no domínio espiritual.

## POR QUE TEATRO?<sup>119</sup>

(Entrevistando Francisco Fernandes, Autor de «A GAVETA» e Diretor artístico do T.U.B.)

— Quando escrevia, quando pintava, quando ouvia uma palestra, enfim, em todas as manifestações de vida eu sempre sentia teatro. Daí, nada mais lógico do que me sentir realizado no palco. A princípio eu não sabia que era teatro o meu desejo interior. Tentei realizar-me na pintura. Fui aluno de Ivan Serpa, e foi este que, indiretamente, me conduziu ao palco. Lembro-me, perfeitamente, de sua crítica a todos os meus trabalhos: «é muito teatral, tem muito de teatro».

### A GAVETA O QUE É?

— Para mim «A Gaveta» não é uma peça. «A Gaveta» é um «estudo de mulher», um esboço de trabalho. Não sei bem se consegui o meu intento, ou mesmo não estou satisfeito com ele. O meu objetivo dentro da «A Gaveta», era fazer com que objetos tomassem o peso de personagens, fazer um pequeno estudo de três mulheres diferentes. E finalmente, a quarta presença, isto é, um quarto personagem, que não aparece, tivesse força. «Ele» que é visto, por três ângulos diferentes. «Ele» que é o personagem principal, «Ele» não aparece em cena.

### O QUE É PERSONAGEM DE TEATRO?

— Sinceramente não sei bem o que outros definiram como «personagem de teatro», nem mesmo sei o que esperam de minha resposta. Acho que personagem é qualquer coisa que tome vida num palco. Assim, uma cadeira, uma flor, uma cesta de costura podem ser personagem de uma tragédia. Na «A Gaveta», por exemplo, uma rosa murcha, um maço de cartas, falam tanto quanto qualquer um dos intérpretes, apenas a linguagem da flor é simbólica, pois fala diretamente à alma. Quem de nós não se recorda de uma flor murcha, amarelada, num fundo de uma gaveta? Ou de uma mecha de cabelos loiros que foi de uma tia? Um «tricot» abandonado, um sapatinho de criança? Personagens! Personagens mudos, que contam uma história.

---

<sup>119</sup> Artigo redigido por Francisco Fernandes no número 20/21 da Revista Movimento da UNE em julho de 1957.

## QUE É DIRETOR?

– Diretor é um homem que vai fazer do sonho do autor uma realidade visível. O diretor é um co-autor, por isso a tarefa de um diretor é muito delicada. Ele pode construir ou destruir um texto. Pode interpretar erroneamente, e desvirtuar o sentido de uma frase, torcendo totalmente a mensagem de uma peça. Admiro, respeito e temo aos diretores. O mais engraçado é que por vezes, o diretor descobre milhares de coisas dentro de uma peça, coisas essas que nem por sombra passaram pela cabeça do autor. Isto está acontecendo particularmente comigo.

## O QUE VIU DE MAIS INTERESSANTE NO TEATRO BRASILEIRO?

– Por que não confessar. O que mais me empolgou no Teatro Brasileiro foi a abertura do primeiro festival de amadores, patrocinado por Dulcina de Moraes. Foi emocionante.

## QUE PODERÁ O TEATRO UNIVERSITÁRIO REALIZAR?

– Para Começar: Criar um teatro.

## SEU TEATRO JÁ SAIU DE SUA GAVETA?

– Nunca me preocupei com isso. De um modo geral, as peças continuam sempre no original, e sem retoques. Sem ser egoísta acho que a arte do autor reside no momento de criação. Daí o sentir-me perfeitamente realizado, tendo-as escrito e engavetado. Nunca forcei a encenação de uma peça. Absolutamente nunca trabalhei para encenação de uma peça, embora como autor sonhasse sempre em vê-las representadas.

## PARA QUEM VOCÊ ESCREVE? PARA UM PÚBLICO OU PARA UMA ELITE?

– Teatro é arte. Um pintor quando pinta ele não se preocupa com o salão onde vai expor; se num salão nacional ou internacional, para um museu ou para uma residência particular. Ele dirige o seu quadro para o mundo. Daí, porque o autor teatral deve se preocupar com a platéia. A obra de arte existe, independente da opinião pública. A arte não pode ser popular.

## QUE É VOCÊ?



– Sou como toda a gente. Fiz um curso primário e era aluno exemplar. Depois um curso secundário – as notas decaíram muito. Um científico pavoroso. Uma faculdade razoável. Tenho vinte e sete anos e faço teatro desde os 19. «A Gaveta» data de 1954.

## O QUE É O SEU TEATRO?

– Meu teatro nada mais é que o teatro de Eurípides, de Shakespeare, de Zé Peixoto, Carlotinha dos Santos, ou qualquer outro escritor. O Teatro é sempre o mesmo. Apenas procuro dar novas soluções cênicas a velhos problemas. Os meus personagens são livres, eu mesmo não sei de que maneira reagirão eles no decorrer de uma peça. A maior surpresa é sempre minha. Meus personagens falam e eu apenas anoto os seus diálogos, jamais respondo por um deles. Eis o porquê das minhas surpresas. É muito comum eu rir com uma réplica ou me comover com uma frase. Algumas vezes a gente se apaixona tanto por um personagem que voltamos a solicitar sua presença noutra peça, tal qual Shakespeare com Falstai. Em geral pego um sentimento, por exemplo, «o medo» e procuro dar-lhe várias cores: o medo de morrer, o medo da verdade, o medo da vida, o medo da solidão. Assim todos os personagens terão medo. Procuro geometrizar este sentimento. Assim, o medo seria um quadrado: medo da vida, um quadrado azul. Medo do amor um quadrado preto. Mas todos os medos seriam quadrados. Grande ou pequeno, o quadrado é sempre quadrado, o medo é sempre medo. Ninguém o confundirá com outro sentimento. De um modo geral o problema está descrito nas primeiras frases, como um prólogo. Quando não consigo vencê-los, não uso de subterfúgios para contorná-los, eis o porquê de muitas das minhas peças interrompidas. Outro fato é que, para cada peça procuro dar solução técnica diferente. Não acho honesto o autor que se repete tecnicamente.

Que usa fórmulas de efeitos. É como se fizesse receitas para bolos: misturando ovos com farinha e manteiga dá bolo. Eu nunca sei como será resolvido um drama.

## E O FUTURO?

– E haverá um amanhã. A gente pode não estar. Mas não importa, se a gente não estiver os outros estarão.

## **GREVE DE ÔNIBUS<sup>120</sup>**

### **GREVE DOS ÔNIBUS**

### **OS GREVISTAS NA U.N.E.**

### **PORQUE ADERIMOS**

A União Nacional dos Estudantes não pode se afastar das causas populares. Suas tradições de luta, sua força, a confiança que nela o povo deposita, não permite que os estudantes se afastem ou se omitam nesses momentos. A Unidade Operária-Estudantil cada vez mais se vincula à vida da U.N.E.

A U.N.E. aderiu à greve dos choferes de ônibus por dois motivos principais e igualmente fortes. Em primeiro lugar porque as violências policiais contra o sindicato dos grevistas exigiu a solidariedade estudantil. E em segundo, porque o aumento de preço das passagens de ônibus imposto a todo o povo (e os estudantes só têm compromisso para com o povo), fora concedido sob a alegação de que se destinava também a fazer face ao aumento salarial dos motoristas, o que depois não foi feito.

Ressalte-se ainda que os representantes das entidades estudantis na comissão constituída pelo Prefeito para estudarem o assunto votaram contra a elevação das tarifas.

A intervenção da UNE veio demonstrar uma vez mais o poderio da amizade que liga estudantes e trabalhadores. Essa amizade – sustentáculo do Movimento Nacionalista e das lutas pelas grandes causas populares – provou novamente a sua força invencível.

Além de solidarizar-se com os motoristas, garantindo a greve, a UNE conseguiu que o Prefeito se comprometesse a promover uma revisão nas novas tarifas, dentro de 45 dias, incluindo na comissão que para isso será constituída representantes das entidades estudantis. Despertada a opinião pública para o problema, os delegados dos estudantes terão maior chance de tornar vitoriosa a luta pela redução do preço das passagens.

A U.N.E. cumpriu o seu dever.

---

<sup>120</sup> Nota publicada no número 22 da Revista Movimento da UNE em 1958.

## SEMINÁRIOS E ENCONTRO: CULTURA É O TEMA DA UNE<sup>121</sup>

Três foram os seminários ou encontros de estudo promovidos ou patrocinados pela União Nacional de Estudantes na atual gestão. E atenderam eles a duas motivações básicas: 1) pôr em formulação problemas atinentes diretamente ao estudante ou afetos ao seu ambiente; 2) aproximar, através do estudo e da pesquisa, a entidade máxima das diversas entidades filiadas.

Dentro deste espírito, foram organizados durante o ano de 61 o “II Seminário de Estudos do Nordeste”, o “I Seminário Nacional de Reforma Universitária”, e o “I Encontro Universitário do Sul”, este último patrocinado pela UNE e promovido pelo jornal “O Metropolitano”. Todos foram de um sucesso acima da expectativa, sendo que o “Seminário de Reforma” transformou-se no mais sério encontro de estudos de há muito organizado por estudantes, tanto pelas conclusões, como pelo enorme número de teses, como ainda pelo tema abordado.

Apenas alguns tópicos darão notícia do que foram tais conclaves. Aos indas na íntegra pelas conclusões finais, informamos que estão sendo editadas na íntegra pela UNE e que, dentro em pouco, serão postas em circulação referentes publicações.

### **Reforma é formulação: seminário de Salvador**

Os estudantes estão em greve... É um caso de polícia. Continua a greve. Exército, Marinha, Aeronáutica, tanques, navios, aviões e acabou a greve.

A imprensa “sadia” explica a causa da greve: foram os comunistas.

Encerra-se o episódio até que... nova greve de estudantes.

E a história se repete. No final, a mesma conclusão: foram os comunistas.

Ah! Os nossos homens públicos, a nossa imprensa “sadia”.

Frente à insensibilidade dos poderes constituídos e a desonestidade de propósitos da “imprensa sadia”, os estudantes brasileiros procuraram analisar a sua universidade para ver se encontravam nas greves estudantis algo mais que manifestação de comunistas. E encontraram. Ficaram sabendo e a todos mostraram que “há algo de podre no reino da Dinamarca” e em outros reinos afins.

<sup>121</sup> Artigo publicado na Revista Movimento da UNE em junho de 1961.

## **Temário**

Salvador foi palco do “I Seminário Nacional de Reforma Universitária”, promovido pela União Nacional dos Estudantes. Todos os Estados, à exceção de Mato Grosso, lá estiveram representados, com seus membros titulares, presidentes da UEEs e DCEs e alguns observadores.

Iniciado a vinte de maio, prolongou-se até vinte e sete do mesmo mês. Em torno dos sete itens do temário nasceu igual número de comissões, que durante seis dias debateram os seguintes pontos:

- O exame vestibular
- O programa e o currículo
- Sistema de aprovação
- Administração da Universidade
- Participação do corpo discente na administração das Universidades
- A autonomia da Universidade
- Condições de Funcionamento: instalações, salas de aula, etc.
- Pesquisa
- Realidade brasileira
- Mercado de trabalho
- Corpo docente
- Cátedra vitalícia
- Tempo integral
- Função da Universidade

## **Mesas redondas**

No decorrer dos trabalhos foram realizadas mesas redondas, nas quais autoridades em assuntos educacionais proferiram palestras e debateram com os participantes do Seminário aspectos mais diversos do tema Reforma Universitária.

Assim é que Darci Ribeiro, Durmerval Trigueiro, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes, Otávio Ianni, Paulo Rosas, emprestaram ao encontro o muito que possuem em termos de conhecimento dos problemas da Universidade Brasileira.

As comissões, após instaladas, passaram a analisar os relatórios dos estados e a estudar as teses apresentadas.

É interessante salientar que o seminário contou com um número de teses que ultrapassaram a casa das duas dezenas e que todas elas, de uma maneira geral, eram frutos de longos trabalhos de pesquisa.

A partir dos estudos preliminares efetuados nos estados é que as comissões passaram a elaborar os seus relatórios; estes, aprovados nas comissões seguiram para o plenário onde foram discutidos e obtiveram a aprovação final.

### **Passo à frente**

Com as conclusões do Seminário de Reforma Universitária, os Estudantes brasileiros deram mais um passo a frente no seu diálogo com as autoridades.

Denunciando a atual universidade brasileira, analisando as suas falhas, buscando as causas de sua estrutura anacrônica e mostrando os caminhos que poderão ser seguidos para uma reformulação em bases reais da mesma, estamos aptos a exigir dos poderes constituídos um pouco mais de respeito para com os problemas da educação e uma solução para os mesmos.

É bem verdade, e disso estamos certos, que é muito mais fácil ignorar o problema, agora que as soluções já foram apontadas, do que procurar resolvê-lo.

Isto porque, para solucionar os problemas da universidade brasileira se faz necessário quebrar uma série de tabus e acima de tudo contrariar interesses poderosos e privilégios de toda ordem.

O presidente da República mandou que um enviado acompanhasse o Seminário e deu dez dias de prazo para que um relatório sobre o mesmo Ide chegasse às mãos. Nós, os universitários brasileiros, aguardamos como o resto de confiança e credulidade que nos resta, uma tomada de posição do Executivo face à reformulação do nosso sistema de ensino. Reformulado o sistema educacional, teremos dado um largo passo na solução dos problemas brasileiros. Até lá...

### **Universitários do Sul debatem seus problemas**

Afastando ao máximo – apenas para votação final – o plenário e concentrando o trabalho em comissões específicas, informamos por mesas redondas, o “encontro do sul” procurou superar o academicismo e a retórica, para encaminhar-se para a seriedade do estudo para o qual os participantes estavam predeterminadamente, através de suas entidades, preparadas.

O “encontro do sul” foi realizado em Porto Alegre, na primeira quinzena de junho, sob o patrocínio da UNE, promovido por “O Metropolitano”, dele participando entidades do Rio Grande do Sul, Paraná e Santa Catarina: UEEs, DCEs. Além de uma delegação enviada pela UNE.

### **Comissões e mesas redondas**

Quatro foram as comissões instaladas, cujos relatórios foram aprovados como pequenas emendas, no plenário final: assuntos educacionais, regionais, nacionais e internacionais foram discutidos especificamente. As comissões debateram também as teses apresentadas.

Quatro também foram as mesas redondas, com os seguintes participantes:

Reforma universitária: professor Darci Ribeiro e o universitário Aron Abend.

Sentido da política econômica governamental: ministro Castro Neves e economistas Franklin de Oliveira e Reinaldo Barros.

Estrutura e problemas econômicos da região Sul: economista Franklin de Oliveira fez conferência a propósito.

Política externa: deputado Seixas Dória, Dr. Clay Araújo, Secretário do Trabalho do governo gaúcho, e universitário Rui Mauro Marini.

Participaram ainda do “encontro” o Deputado José Sarney e o professor Cândido Antônio Mendes de Almeida, coordenador da assessoria do governo Jânio Quadros.

### **Recife agita o sul**

Os episódios do Recife, quando tropas do exército ocuparam várias faculdades daquela capital nordestina, em resposta a uma greve estudantil, repercutiram grandemente no “encontro”, em Porto Alegre.

Os presidentes de entidades e chefes de delegações presentes pronunciaram-se contra as arbitrariedades cometidas no Recife, em nota conjunta divulgada por toda a imprensa local.

### **Estudos e debates de repercussão nacional**

Fora do âmbito de promoção da União Nacional dos Estudantes, duas foram as iniciativas culturais universitárias de maior projeção e repercussão nacional. A primeira,

em março, no Rio, com a “Semana Social”, organizada pelo DCE da Pontifícia Universidade Católica, e a segunda, em maio, em Belo Horizonte, quando o diretório central acadêmico da Faculdade de Ciências Econômicas da UMG promoveu o “Seminário da Realidade Nacional”.

### **Seminário da UMG**

O seminário promovido pelo diretório da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade de Minas Gerais tratou de temas como: a questão agrária, o ensino no Brasil, capitais estrangeiros, desenvolvimento econômico e ainda um debate sobre as ideologias e seus líderes.

O seminário foi organizado a partir de debates entre representantes das diversas tendências, movimentando-se ainda com as colocações dos universitários presentes. Sua repercussão foi nacional, tendo inclusive seus organizadores recebido congratulações do presidente da República pela iniciativa.

### **Semana Social**

O Diretório Central dos Estudantes PUC da Guanabara organizou, por sua vez, a “Semana Social”, para debates entre estudantes e, igualmente, representantes de diversas tendências políticas ou ideológicas.

A “semana social” foi organizada em quatro “fóruns”: econômico, social, político e cultural, tendo tido divulgação através de vários órgãos da grande imprensa.

### **Nordeste teve segundo seminário no Recife**

No Recife, em março, houve também o encontro dos universitários. Do Maranhão à Bahia mobilizaram-se as UEEs para, juntamente como a UNE, realizar o II Seminário de Estudos do Nordeste.

O Capibaribe recebeu representantes de uma juventude consciente da miséria que serve de ambiente à sua formação universitária, e, mais que isso, consciente das opções que essa miséria lhe oferece.

### **Temas**

Do temário do encontro, retratado nas teses apresentadas e em exaustivos trabalhos de comissão:

O Nordeste na Economia Nacional

Planejamento Educacional para o Nordeste  
Universidade e Região  
Industrialização e Reforma Agrária  
Recursos Naturais da Região e  
Condições de Existência do Homem do Nordeste.

### **Técnicos e professores participaram**

O Seminário recebeu a indispensável colaboração do pensamento técnico e político sobre temas em foco.

Estiveram no II SEN economistas, professores e técnicos em educação. Celso Furtado, Paulo Singer, Inácio Rangel, Francisco Julião, Germano Coêlho, Jäder de Andrade, Moacyr de Góis, José Helito Pamplona, Mário Magalhães, Paulo Freire, Carlos Maciel, Joaquim Ferreira, Paulo Rosas, ilustraram e debateram o Nordeste.

### **Participação**

Universitários do Maranhão à Bahia, e ainda de São Paulo, vieram, no Recife, a SUDENE, o Movimento de Cultura Popular, as ligas camponesas, todo um Nordeste novo do qual eles participaram e com o qual estão comprometidos.

### **UNE nacional**

O II Seminário de Estudos do Nordeste, este ano promovido pela UNE, levou para Pernambuco a idéia do Seminário de 1960, realizado em Salvador. Foi a constatação de que esta idéia é válida: pela participação dos Estados, pelo número e qualidade dos trabalhos realizados, pelas resoluções que adotou. A presença da entidade nacional, em trabalho conjunto com as UEEs provou, ali também, ser vivência real do movimento universitário brasileiro.



## MISÉRIA EM PAISAGEM DE SOL<sup>122</sup>

No processo de transformação da sociedade brasileira, o «cinema novo» já começa a desempenhar um papel fundamental no ato de se comunicar com as massas. Creio, como Miguel Borges, Leon Hirszman, Marcos Farias, Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos, que o cinema (e principalmente o nosso) é mais do que tudo um problema de comunicação. Todos os dados entram no jogo, na busca da linguagem que estabeleça um diálogo com o povo dos campos, das cidades e dos esquecidos litorais do nordeste. O encontro, a verdadeira personalidade de «autor» é necessário, porque somente a partir desta consciência plena dos poderes criativos é possível aplicá-los como método para a clara interpretação de uma realidade que o público deve entender como objeto a ser urgentemente transformado. Nós, os autores, sabemos e muito de todos estes fatos. Quem não sabe é o povo. Por isto, o «cinema novo» está caracterizado pela linguagem da comunicação direta. Recuso mesmo uma discussão estetizante que possa, diante do próprio filme, levar o espectador a se alienar pelo expressivo. Um caso flagrante é o de «Terra Trema», de Visconti, cuja extrema beleza faz da miséria um espetáculo, se bem que o autor seja um marxista. A forma destrói o pensamento.

Acho muito importante os jornais documentários de atualidade. Uma mudança de texto resolveria muitos problemas e levaria ao povo, semanalmente, notícias do escândalo nacional que se processa em inaugurações, negociatas, banquetes e grupos estrangeiros, visitas de embaixadores imperialistas, quadros da trágica fome nordestina. Uma fotografia direta da realidade brasileira, sem retoques: uma terra linda e um povo faminto, magro, doente – um povo feio numa paisagem de sol, cantando música que cultivava um ideal. Pregar a esperança, transformar idealisticamente o homem alienado, abrir um caminho de luz sobre o horizonte e até mesmo burrice em matéria de arte social. Lançar o conflito até o patético, carregar sobre o povo toda a força da tragédia, forçá-lo a um grito de protesto pela razão e não pela emoção – eis o caminho que comunica, porque só necessita de um tema e uma atitude: a verdade e a coragem para dizê-la.

Não tenho preconceitos de forma e hoje não prefiro nenhum cineasta como modelo. Nossa cultura interessa muito mais. Acho esquisito, inclusive, se falar em estética de

---

<sup>122</sup> Artigo redigido por Glauber Rocha e publicado no número 3 da Revista Movimento da UNE em junho de 1962.

uma arte popular revolucionária no Brasil: a posição fundamental, creio, deve ser apenas política. A estética varia no complexo. A coragem para falar a verdade determina uma posição de câmara muito mais eficiente. A exigência de uma complicação intelectual pode me considerar primário, mas defendo até agora esta posição e creio que continuarei a praticá-la em filmes futuros.

«Barravento» contém algumas destas pedras de toque. É preciso falar com a linguagem do povo. Com seus instrumentos de comunicação. Sua música, seu movimento, seu jeito de amar e brigar. O povo precisa conhecer todas as suas virtudes e então descobrir que ele é dotado para a luta e que é injusto viver como vive – ou lutando de forma errada, no banditismo ou no misticismo, no esporte ou na própria política corrompida.

Os motivos são muitos: a fraqueza, o medo, a ignorância, a religião. No caso de «Barravento» é a religião dos negros pescadores, cujos antepassados vieram da África e trouxeram os cultos aos Deuses. Uma carga violenta de mitos que conduzem o homem ao fatalismo. Deuses que estão na terra, no corpo das pessoas – dominando os pescadores e os operários negros do nordeste. É também como a ação da Igreja sobre os operários brancos.

«Barravento» significa transformação violenta no mar e na terra, no amor e no meio social – é um filme sobre pessoas que se transformam mesmo que seja a duras penas – porque acredito na transformação do homem, mas quis antes fazer com que meu personagem, Aruan, compreendesse que seu inimigo Firmino pensava melhor do que seu pai, o Mestre da aldeia, que preferia morrer pescando em mar alto a lutar contra a vontade suprema de «Iemanjá» rainha das águas. Aruan foi criado naquela crença, mas tem a grandeza de entender Firmino, um malandro talvez ruim, mas dotado de suficiente sabedoria para saber que o mundo todo não vive na miséria, como esquecem os pescadores, cantando que «a vida aqui é melhor do que na cidade».

Este foi meu primeiro filme e possui defeitos. Questão de técnica, de aprendizado mecânico que espero superar com a experiência. Sobre o problema, contudo, as «tomadas» estão certas e as defendo com a própria evidência do seu poder de comunicar a um homem humilde que «ele trabalha muito e não come nada». Ele em geral vive assim, mas não sabe disto. Um dia dúvida, no outro descobre, no seguinte dúvida de sua força, no outro dia descobre que, tendo força na cabeça, pode mudar sua vida e «a vida de todo o mundo, porque nesta terra ninguém liga pra quem é preto e pobre». A luta é deste homem, ele deve seguir consciente na massa, porque se for controlado no clima do sono, poderá também seguir para o fascismo, como muitos povos já seguiram em decisivos momentos da história.

## CULTURA POPULAR: CONCEITO E ARTICULAÇÃO<sup>123</sup>

Cultura é antes de tudo um problema ideológico. As características de um movimento de cultura popular surgem no momento mesmo em que se define povo. É do conceito de povo, da exata noção que se tem do povo na criação da sociedade humana que surge o conteúdo ideológico que será impresso num movimento de culturalização desse povo. Não pode existir, portanto, ação de cultura popular sem a opção por uma das duas posições diante do povo: o povo sendo um mero consumidor de cultura criada pelas minorias e pelas elites; ou o povo sendo o criador das condições materiais que permitem a elaboração da cultura não podendo o povo ser dela alienado. Não pode existir ação de cultura popular acima da luta política que se trava em cada setor da vida brasileira expressando posições antagônicas diante dos interesses do povo brasileiro.

O problema da cultura popular traz dentro de si o problema do engajamento do intelectual e do artista. Ao pretender se dirigir a um público concreto, ao endereçar sua obra, o artista não pode mais se considerar “imparcial”, acima dos mecanismos sociais; não pode mais emitir uma posição diante dos valores vigentes. Ao optar pela comunicação com as grandes massas o intelectual é obrigado a adotar o ponto de vista desse público concreto como condição primeira de sua comunicação social na elaboração de sua obra. Não é mais um homem diante de si mesmo, colocando-se problemas que dele e nele surgem e terminam. Ao procurar uma expressão coletiva, o artista é levado a ajuizar, a avaliar os comportamentos humanos em relação aos interesses dessa coletividade. O artista passa a ter uma perspectiva geral de análise e de hierarquia. Não é mais um insípido analista de pedaços de realidade. Expressando-se coletividade o artista e o intelectual brasileiro podem recuperar sua condição de críticos e não mais a de simples espectadores profissionais da existência humana.

É a intelectualidade brasileira que formará os movimentos de cultura popular, mas não são os movimentos de cultura popular que aprimorarão a intelectualidade brasileira.

Esse aspecto ideológico, que se traduz em ação política, formula o primeiro dado para um efetivo funcionamento de uma entidade de cultura popular: a ligação dos C.P.Cs. com entidades representativas do povo brasileiro. C.P.C. não é uma entidade destinada a minorias – para isso precisa de um aparelho administrativo dos mais vastos, de

---

<sup>123</sup> Artigo publicado no número 4 da Revista Movimento da UNE em julho de 1962.

uma enorme quantidade de ativistas, de um alto poder de propaganda e mobilização social de massa popular. É a consciência de que uma ação de cultura popular só pode reforçar politicamente as entidades do povo brasileiro é que permite a mobilização de uma grande quantidade de ativistas de dessas mesmas entidades. A grande extensão do trabalho de cultura popular, ligados aos aspectos ideológicos aí existentes, tornam evidente a necessidade de ligar os C.P.Cs. a entidades universitárias, camponesas, operárias, etc.

O C.P.C. da Guanabara, surgido como um movimento de artistas e intelectuais, rapidamente descobriu que só uma entidade como a UNE permitiria toda a cobertura e impulso necessários para levar à prática uma aspiração constante da intelectualidade progressista do Brasil: cultura para o povo.

A segunda experiência de ação do C.P.C. é a de que a intelectualidade brasileira, na medida em que continua a ver a manifestação intelectual somente no âmbito de sua produção não encarando os problemas da divulgação e da comunicação, continuará sem acesso ideológico ao povo, transformando seu instrumento de comunicação num fim nele mesmo. Somente organizado, somente quando o intelectual concretamente assume para si a problemática do povo. Falando ao povo o intelectual concretamente passa a ser povo e então seu porta-voz e então intelectual da sociedade; não intelectual da anti-sociedade. O intelectual de câmara, alienado de sua condição historicamente data, sem perceber as limitações objetivas em que está inserido não consegue expressar senão a sua recusa da realidade e comunica uma ilusória liberdade, abstralizada em telas e obras em conteúdo.

Duas conclusões fundamentais: a) – O intelectual ao se organizar para produzir e divulgar suas próprias obras, ligando-se ao povo como seu consumidor, assume as posições desse mesmo povo nas aspirações que passam a ser comuns. O C.P.C. é aberto a toda a intelectualidade brasileira porque o simples fato de pertencer ao C.P.C. dá nova condição objetiva ao intelectual dentro da sociedade. O Centro Popular de Cultura pode ser uma entidade auto-financiável, libertando o artista e o intelectual das limitações que lhe são impostas quando a soldo de empresas de produtos culturais financiadas pelas classes dominantes. O C.P.C. aumenta o poder de defesa diante dos mecanismos sociais e o poder de crítica e investigação desses mesmos mecanismos; b) – C.P.Cs. só existem ligados a entidades de massa ideologicamente representativas do pensamento de libertação do povo brasileiro, porque o funcionamento de C.P.Cs. não se esgota na produção mas só passa a ter sentido total quando se coloca o problema da divulgação.

## **Organização de Centros Populares de Cultura**

Duas fases distintas existem num trabalho de organização de movimentos de cultura popular. As duas tem uma mesma perspectiva: cultura popular e conscientização do povo brasileiro, é restituir ao povo brasileiro a consciência de si mesmo, para que possa criar uma sociedade e uma cultura que em todos os aspectos da atividade humana se volte para os interesses do homem.

A primeira fase, encerrada com a UNE-VOLANTE, voltou-se mais para a mobilização de quadros e para a experimentação do que propriamente para as grandes massas populares. O C.P.C. tem dois pólos – quem leva cultura, quem recebe cultura. A fase inicial é a da mobilização dos levadores de cultura. Para isso é preciso ir à prática sem exigir muito da qualidade dos resultados, é preciso trazer o problema da cultura popular à consciência social. Atuar, mesmo sem uma programação definida, aproveitar todas as possibilidades de representar, de escrever, de fazer cartazes, de fazer música. O objetivo do Centro Popular de Cultura é a politização do povo brasileiro; mas esse objetivo é alcançado em etapas. Foi árduo o trabalho de colocação da intelectualidade que em muitos momentos criticava os C.P.Cs. por não se dirigir às grandes massas, sem perceber que é a participação da intelectualidade nos C P Cs. a condição primeira para que ele possa atingir as grandes massas. Inicialmente os organizadores do C.P.C. já acabado, com a mais alta eficácia cultural e artística e somente aí transferir para a prática sua ação. A experiência rapidamente demonstrou o erro dessa posição: é preciso começar, convocar, agitar, debater e realizar sob qualquer condição. Só então se cria um aparelho administrativo, financeiro e principalmente um aparelho cultural que possa unificar as experiências e estabelecer um programa de ação mais rigoroso e um poder e expressão mais vasto. Há que enfrentar uma crítica sediciosa que exige qualidade artística, sem nunca refletir sobre os diferentes níveis de qualidade artística existente entre obras de diferentes disposições culturais diante da realidade.

A primeira fase concretizava seus objetivos nos seguintes pontos:

1. Criação de um movimento nacional de cultura popular;
2. Mobilização da intelectualidade da Guanabara.

O C.P.C. na Guanabara realizou debates e conferências, publicou artigos, montou peças para operários, universitários, camponeses; lançou cinco novos dramaturgos brasileiros, atores, dois novos diretores de teatro; mobilizou compositores populares (Carlos Lyra, Billy Blanco, Carlos Castilho de Souza, Rafael de Carvalho, Nelson Lins e Barros) para realizar o primeiro “long-play” brasileiro com uma seleção com critério ideológico; fez

exposições sobre realidade brasileira; escreveu as primeiras conferências ilustradas; criou o setor de artes visuais onde eram projetados os cenários, figurinos de peças, cartazes de nossas apresentações, cartazes das atividades da União Nacional dos Estudantes. Foi montada uma oficina de “silk-scren”. Basicamente produziu “CINCO VÊZES FAVELA”, longa metragem reunindo cinco diretores, seis argumentistas, trinta novos técnicos do cinema brasileiro, revitalizando o movimento do “Cinema Novo”, chamando a atenção para a produção cinematográfica brasileira pobre, ousada, de “Câmera na mão”, como única via válida de libertação do cinema brasileiro no caminho que precisa trilhar para expressar a realidade brasileira e não mais para omiti-la. Mas de cem pessoas – teatro, cinema, música, conferências e debates, artes visuais – militaram nessa fase inicial do C.P.C. de modo mais ou menos contínuo.

### **A mobilização**

A prática tem demonstrado que é no setor universitário que se alcança um maior índice de mobilização para o trabalho de cultura popular. O intelectual profissionalizado, só com uma certa dificuldade pode ser convocado nos primeiros movimentos dos C.P.Cs. O universitário, ao contrário, além de não sofrer a alienação profissional, é representante de um dos mais lúcidos setores da sociedade brasileira. A mobilização do universitário para os C.P.Cs. (e a experiência foi comprovada na UNE-VOLANTE) abre um campo de atuação muito vasto ao universitário ainda preconceituoso diante de uma ação política mais direta. Os C.P.Cs. podem abrir em cada entidade estadual uma faixa enorme de atuação do universitário no processo de emancipação do povo brasileiro. Os diretores geralmente fecham sua ação cultural dentro do âmbito das próprias faculdades, tornado exíguo o público, tornando pouco frutíferos, senão infrutíferos, de baixo rendimento, os esforços de ação cultural que serão absorvidos num raio de muito pequeno alcance. O C.P.C. põe o universitário diante de um público interminável, inesgotável. Um público capaz da mais generosa recompensa à atuação do intelectual, repondo, na prática, a condição de ser social do indivíduo.

A cultura popular é totalmente solidária com o público nas suas aspirações e extraordinariamente eficaz para a concretização dessas aspirações. Dessa contradição nasce um poder de comunicação, um poder de convicção, uma integração solidária de público e platéia, um respeito e uma gravidade humana que somente o poder da verdade consegue recuperar no homem.

O CENTRO POPULAR DE CULTURA parte agora para uma segunda fase: aumentar seu conhecimento de realidade, aprofundar os estudos de comunicação com o povo, seus métodos, suas técnicas. Preparação de quadros cada vez mais especializados, que possam, através de seu artesanato específico, elevar cada vez mais o poder de uma obra. O C.P.C. será um centro de estudos da cultura que precisa ser transferida ao povo brasileiro. Ao mesmo tempo o C.P.C. tem a perspectiva, pode ter a perspectiva agora da massificação, da grande extensão e alcance que precisa ter um movimento de cultura popular para ter realmente expressão social. Para isso o C.P.C. pretende, formando monitores, formando-se permanentemente, criar entidades culturais, criar centros populares de cultura em todas as entidades de massa da Guanabara – Sindicatos, Faculdades, Clubes Recreativos, Escolas Secundárias, Associações de funcionários públicos, etc. Cultura popular é a melhor cultura, a maior cultura que a humanidade conquistou nas interpretações dos fenômenos sociais, transferida ao povo, a grande massa, de modo contínuo, de modo permanente.

## MÚSICAS MALDITAS SÃO SEIS<sup>124</sup>

Quando Carlos Lyra, jovem papa da Bossa Nova, e membro do CPC compunha a Canção do Subdesenvolvimento estava apenas iniciando a série de músicas que iriam compor o long-play “As dez mais malditas” que por motivos financeiros ficou apenas como “As seis mais malditas”. O disco foi tirado, por assim dizer, no peito e na raça. Óbvio que gravadora alguma encarou o assunto. Disquinho muito bom, excelentes músicas, teria mesmo uma boa vendagem, mas o padrão disse não.

---

<sup>124</sup> Nota publicada no número 4 da Revista Movimento da UNE em julho de 1962.



## MÚSICA POPULAR E SUAS BOSSAS<sup>125</sup>

### Música Popular e suas Bossas

Atualmente há um impasse na música popular brasileira. Não é fácil dizer, de maneira generalizada, até que ponto os compositores estão conscientes desta situação e da responsabilidade que lhes cabe, em grande parte, no rumo que nossa música deverá tomar. Esse impasse consiste em não se saber como alcançar uma música genuinamente brasileira, atualizada, com força popular e artística suficiente para vencer a tremenda pressão da música estrangeira, principalmente da música americana.

A música popular no país inteiro está sendo dominada, e cada vez mais, pelos grandes centros urbanos, sobretudo pelo Rio de Janeiro, onde se encontram os grandes meios de divulgação, isto é, as gravadoras e as sedes das cadeias de rádio e televisão. Se a música popular característica de cada região ainda se encontra autêntica, principalmente a música folclórica, é porque o nível de vida nessas regiões não permitem aos habitantes possuir rádio, vitrola, discos, televisão. O interior do Nordeste conserva-se ilhado do resto do país, sob uma cultura feudal estagnada, com um cancionero popular medieval. Na Bahia ainda se encontra autêntica música popular e folclórica e em Goiás e Mato Grosso ainda se dança e se canta a catira. Mas, com o processo por que está passando o país, é inevitável a submissão dessas expressões culturais locais à cultura vinda dos grandes centros. Esses tipos de música cairão na esfera do folclórico e ficarão conhecidos apenas dos futuros estudiosos do assunto.

Assim, é a música popular dos grandes centros, na verdade quase que exclusivamente do Rio de Janeiro, que domina cada vez mais a música popular brasileira. E essa música atualmente está em cheque, em vista das influências que sofre e das tendências decorrentes do desequilíbrio cultural dos meios onde se nutre.

### A Influência Regional

Em primeiro lugar, há a influência salutar dos vários tipos de música brasileira vindos com os compositores das regiões menos desenvolvidas que procuram se promover e se projetar. Entretanto, a maioria desses compositores vêm, naturalmente, por razões pessoais, em busca de dinheiro e fama. Quanto não se tornam puramente comerciais,

<sup>125</sup> Artigo redigido por Nelson Lins e Barros e publicado no número 6 da Revista Movimento da UNE em outubro de 1962.

tendem a adaptar sua música ao gosto da grande cidade. É uma música que já vem vencida e dificilmente pode contribuir para enriquecer realmente a música popular do grande centro. Daqui ela é divulgada e volta deformada, bem vestida, “vitoriosa” ao centro de origem, dando um mau exemplo a seguir. Foi o caso do baião.

A influência do folclore na música do grande centro, se bem que importante em profundidade, é muito pequena em quantidade. Temos um folclore rico e diverso que é, no entanto, ignorado da grande massa urbana. Sendo conhecido apenas pelos estudiosos, toma o aspecto de música erudita. Com raras exceções, os temas folclóricos só chegam a público, em pouquíssima quantidade, através dos compositores da classe média ou que fazem música para a classe média. Foi o caso de “Mulher Rendeira” (tema muito deformado de uma canção nordestina do bando de Lampião) divulgada por Lima Barreto, de alguns temas da Bahia usados por Dorival Caymmi (“Roda pião”, “É doce morrer no mar”, etc.) e, recentemente, de “Água de beber” (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes), “Berimbau” e “Alô pandeiro” (Baden Powell e Vinícius de Moraes), do folclore baiano (as duas últimas ainda não divulgadas). Assim, a música folclórica pouco está contribuindo para a formação da atual música popular brasileira, a não ser indiretamente e em pouca quantidade através de compositores de classe média.

## **A Música do Rio**

Outra forte influência na formação da música popular dos grandes centros é a da música do Rio de Janeiro. Esta cidade, além de ser o grande centro difusor da música brasileira, tem a sua própria tradição musical. A música popular do Rio de Janeiro pode ser classificada de duas maneiras conjugadas: uma, pelo grau de popularização; outra pelas classes que representa. As músicas mais popularizadas não são, necessariamente, nem as de melhor nível, nem a representativa das classes populares. Elas são caracterizadas por pertencerem a uma engrenagem comercial dominada pelo rádio, televisão, gravadoras e cinema. Não representam, propriamente, uma expressão popular mas aproveitam os gêneros e tipos de determinadas músicas populares de real expressão e de sucesso, as quais são transformadas em formas destierotipadas, em verdadeiras fôrmas de bolo. São, as vezes, impingidas pelos discotecários que, não raro, recebem dos autores dinheiro grosso (durante o carnaval esta quantia chega a ultrapassar Cr\$ 100.000,00). Seria difícil classificar, nesse grupo, determinados gêneros e música popular – porque esses gêneros variam e se substituem a cada momento. Seria difícil, também, graduar o valor artístico da música comercial.

Entretanto, sabe-se duas coisas: para cada música de certo valor, que faz sucesso e que se transforma em fôrma de bolo, vem, em seguida, uma fornada; e que, enquanto as fornadas de um tipo de música não tiverem sido digeridas pela população, até o ponto da indigestão, não será popularizado outro tipo de música. Como exemplos típicos dessas fornadas temos os sambas-bolero, rock-baladas, os sambas tipo “vida besta” e, principalmente, os indefectíveis, fornadas carnavalescas. As músicas não popularizadas, de caráter autêntico, que, ou forma dominadas pela avalanche de música comercial, deturparam-se, gastaram-se e morreram (modinhas, serestas, choros, sambas de breque, etc.) ou enquistaram-se nos grupos sociais muito pobres que não têm acesso aos meios de divulgação e onde se conservam mais ou menos imutáveis, em vista da classe a que pertencem não ter acesso aos bens de consumo e à cultura. É o caso da música-enredo das escolas de samba e dos ranchos.

Está, ainda, incluída nessa classe a música da alta classe média, cujo exemplo típico é o da chamada bossa nova. Essa música ainda não produz padrões com capacidade de popularização e dos quais possam sair as fornadas comerciais. É a expressão de uma classe que pouco tem em comum com o agravante de sofrer forte influência da música estrangeira.

Assim, há dois extremos sociais (as classes muito pobres e a alta classe média), cujas expressões musicais não são popularizadas nos sentido da comercialização; e há uma faixa social intermediária cuja música deteriora-se pelo comercialismo.

### **Música de Importação**

Para agravar a situação, há a influência, cada vez maior, da música estrangeira, principalmente da música americana. Essa influência se faz em dois sentidos. A música estrangeira de melhor nível, expressão de uma sociedade mais desenvolvida, é acessível (economicamente e culturalmente) à alta classe média e, portanto, influencia seus compositores. É o caso da penetração do jazz na chamada bossa nova. E há a música comercial estrangeira, americana ou predominada pela americana (que, vinda de uma cultura desenvolvida, é mais bem vestida que a nossa música comercial), impingida às nossas massas pelo rádio, televisão e cinema (todos dominados direta ou indiretamente pelo capital americano) e que vão influenciar o gosto musical dessas massas, de maneira a obrigar os compositores comerciais a “estrangeirarem” nossa música para adaptá-la a esse gosto, sem, contudo, conseguirem bem vesti-las. É o caso do rock-balada, bolero, twist, “brasileiros”.

Essa é a situação da música no Rio de Janeiro e, em linhas gerais, em todo o país. Há nessa situação grandes choques. Há o choque entre as expressões culturais das regiões subdesenvolvidas e as expressões culturais dos centros industriais dominados pelo Rio de Janeiro. Há o choque entre o valor artístico, como expressão cultural das classes, e o valor comercial da música, como mercadoria. Há o choque entre a música brasileira e a música estrangeira. Todos eles se interdependem e resultam das contradições econômicas existentes.

Se não forem encontradas soluções para esses problemas:

- a nossa música autêntica regional desaparecerá como expressão cultural do povo, tornando-se coisa do passado, conhecida, apenas, dos folcloristas, isto incluindo a própria música que, atualmente, é a expressão das classes pobres e negras do Rio de Janeiro;

- a música das elites continuará hermética, sem representar a expressão do povo, isto é, sem ser, propriamente, música brasileira;

- a música comercial será dominada, cada vez mais, pela música americana, por ser esta de melhor apresentação e por falta de apoio artístico, quer das classes baixas, quer das classes altas. Se não forem encontradas soluções para esses problemas, a música brasileira, no seu sentido tradicional, como expressão autêntica de seu povo, poderá desaparecer. A situação é grave e não se restringe a um problema artístico, mas a problemas de caráter social, cultural e político. Os compositores conscientes deverão ponderar sobre esses problemas e lutar pela sua solução.

## CINEMA NOVO EM DISCUSSÃO<sup>126</sup>

A Editora Universitária publicará brevemente um livro sobre cinema brasileiro. Coletânea de escritos e longo debate gravado em fita entre os cineastas nacionais. Aqui está um fragmento.

RG – Ruy Guerra – diretor de «Os Cafajestes» e de «O Cavalo de Oxumaré» (inconcluso).

Atualmente prepara «Os Fuzis».

MF – Marcos Faria – diretor de um curta-metragem «O Maquinista» e de um dos episódios de «Cinco Vezes Favela».

FC – Fernando Campos – preparando um filme «Luba».

EC – Eduardo Coutinho – diretor de produção de «Cinco Vezes Favela».

MB – Miguel Borges – diretor de um dos episódios de «Cinco Vezes Favela» e de «A Crise» (em preparo).

LH – Leon Hirszman – diretor de um dos episódios de «Cinco Vezes Favela» e o chefe de setor de cinema do CPC da UNE.

GR – Glauber Rocha – diretor de «Barravento» e «Viva a Terra» (em preparo).

Inicia-se o debate com a seguinte proposição do organizador, Carlos Diegues.

**Carlos Diegues** – O chamado «Cinema Novo», chegou a um estágio em que se necessita discuti-lo mais profundamente. Para mim seria importante dois enfoques nesta discussão. 1) A caracterização do CN como produção independente; 2) as conseqüências ou as razões disto no plano da realização. Cinema Novo deve-se caracterizar hoje, basicamente como aquele cinema que por ser independente, tanto do ponto de vista industrial como estético ou político é o único que pode ser realmente um cinema livre. Creio que o CN não pode ter regras pré-estabelecidas, dogmas a priori e imutáveis desde o ponto de vista estético ou ideológico. A única ideologia possível, a que une a todos, é a da emancipação nacional, visto, é lógico, do ponto de vista cultural e, mais particularmente, do cinema. Mas esta ideologia, em cada um, poderá ter raízes diferentes e ser entendida das mais diversas formas. Essas é que vão colorir as posições particulares dos diversos cineastas do CN. Assim, será um cinema, acima de tudo,

<sup>126</sup> Debate entre os principais integrantes do Cinema Novo publicado no número 7 da Revista Movimento da UNE em outubro de 1962.

de denúncia; e, como tal, não poderá ser nunca um cinema vendido ao espetáculo comercial (no sentido convencional do termo), embora tenha que ser necessariamente um cinema de público, isto é, um cinema popular. Um cinema que se comunique, desmistificando, que se comunique denunciando, e, por isso mesmo, se comunique transformando.

Daí, seguiu-se o debate.

**Ruy Guerra** – Dois fatos básicos. Cinema Novo é fenômeno não tanto da feitura mas do público. Cinema Novo só passará a existir na medida em que exista um público para seus filmes; isto já implica então num estudo, uma posição crítica em face do público. De início existe para este público assista a este cinema novo não em termos de chanchada, mas com funções críticas. A função do cineasta novo é a de, através de seus filmes, de dar oportunidade de crítica ao público de seus problemas fundamentais. Eu não considero que o filme deva ser espetacular, se espetacular signifique simplesmente, empatizar o público, emocioná-lo, sem lhe dar uma possibilidade de crítica. Este público deve ser atraído por um filme, através do tema que ele expõe. A partir daí, penso que a liberdade de expressão do cineasta deve ser possibilitada por uma produção independente, se independente significa dar a possibilidade do cineasta dizer o que quer, da maneira que quiser. Então, evidentemente, não podemos pensar em filmes de grande custo e devemos pensar num cinema de autor, sem direção política, ideológica ou estética, de cada cineasta, mas a partir de uma opção pessoal de cada um deles. A partir desta opção ideológica, a linha ideológica ou estética do cinema novo aparecerá posteriormente e será passível de análise. A priori acho que não há necessidade de um dirigismo. O cinema novo é uma posição crítica por parte dos cineastas. Não concebo filmes que informem erradamente o público sobre seus grandes problemas, um filme que aborde problemas pequenos, mesmo que seja esteticamente válido.

Agora ou no futuro torna-se difícil estabelecer se ele é ou não Cinema Novo, através de sua posição estética. Cinema Novo vai ser definido através de sua posição estética. A função do cineasta vai ser definida pela verdade que pretende transmitir.

**Marcos Faria** – Concorde com o que disseram, Diegues e Ruy. Não se está discutindo aqui o que o cinema novo é ou vai ser, e sim aquilo que nós desejamos que ele seja. Discordo que deva existir uma disponibilidade ideológica, estética ou política do cineasta. O cineasta vai sempre ter uma ideologia estética, política ou filosófica. E o filme é sempre a expressão dessa ideologia. É claro nesta medida que é preciso, é conveniente que o cineasta tenha consciência,

deste pensamento que ele tem. Caso contrário ele fará um filme confuso, do qual ele não tem domínio completo. E o resultado para nós é o de transformar e não o problema de ser espetacular ou não. Discordo do Diegues e do Ruy, pois o cinema espetacular talvez seja o que mais atinja ou transforme o público, por isso que o atinge mais ou tem uma força maior do que o cinema de caráter mais didático. E de certa forma mais racional.

**Fernando Campos** – Antes de mais nada, quero dizer que estou comprometido com a minha formação, com uma maneira pessoal de pensar. Há uma tendência de situar o CN como cinema de autor. E este problema, em relação ao público, diante do cinema é o que realmente importa. Há pouco tempo, numa discussão com Paulo Emílio Salles Gomes, falou-se muito de informação e comunicação e o que eram. A mim me chocou aquela discussão, por me parecer que ela fosse possível há cinquenta anos atrás. Hoje isso vai ser resolvido na medida em que as ciências positivas encaram este problema de uma maneira racional de situar-se o que é realmente uma comunicação. Fala-se muito do cinema de autor. O cinema de autor para mim é uma visão subjetiva e irracional. É o estertor de uma cultura individualista que chega ao fim. Por isso me choca que muita gente confunda cinema novo com cinema de autor. Eu tenho a impressão que estes grandes problemas tenham que ser levados ao público da maneira mais direta e eficiente possível. Não se deve pensar em cinema de expressão subjetiva de uma individualidade, mas um cinema de representação. Hoje, todo este problema de comunicação e de informação é um problema que já vem sendo situado pelas ciências positivas. Pela semiótica, pela semântica geral e, se sabe, como e qual é a maneira adequada e exata para se fazer qualquer determinada mensagem seja entendida. Um destes conceitos fundamentais é o da redundância. Se diz hoje que uma comunicação é uma superposição de signos, do emissor e signos do receptor. Só é possível haver comunicação na medida em que estes signos coincidam. Se diz então que a informação só pode se realizar na medida em que ele tenha uma redundância. Redundância é tudo aquilo que é comum entre o autor e o público. Se sabe também pela teoria da informação que quanto maior for uma conformação menor é a redundância. E uma informação que não tem uma redundância, não se realiza. É preciso não esquecer que existe um público e que este público tem uma cultura cinematográfica boa ou má, é esta cultura de uma certa maneira é uma redundância. E o problema de alcançar este público é o de dizer não de uma maneira emotiva, uma maneira subjetiva, mas de saber respeitar este público, de saber até que ponto se pode colocar uma informação que possa atingir e dizer o que ela quer.

**Eduardo Coutinho** – Em relação ao problema inicial, colocado pelo pessoal todo, eu estou de acordo. Mas depois apareceram problemas paralelos quanto a problemas de autor e produção. Se entendermos a teoria da autoria, não na interpretação alienada dos críticos franceses do «Cahiers», é pacífico que todo filme bom é cinema de autor. Cinema de autor pode ser feito por um homem como por uma equipe. Pode ser didático e pode ser romântico. Mas não existe nada que possa caracterizar o cinema de autor como a intromissão de subjetividades na comunicação com a plateia. Quanto à produção, como não existe ainda o esquema de grande indústria no Cinema Brasileiro, eu acho que é possível fazer cinema de autor, dentro de produtoras médias, que existam ou venham a se formar no Brasil. O problema da produção é secundário na caracterização do cinema de autor brasileiro.

**Miguel Borges** – A característica principal do CN é clara. Qualquer cinema é novo se tiver uma consciência clara de que os problemas humanos neste momento são resultado de a sociedade estar baseada na exploração do homem pelo homem. E no choque de dois tipos de sociedade: a que procura eliminar esta exploração e a que está baseada sobre ela. Não quer dizer isto que o cinema novo deva ser sectário, porque a solução para este problema talvez não seja matéria de cinema, mas é indispensável que reflita esta consciência. Ele pode mas não precisa alardear, mas é necessário que esta consciência exista no fundo do filme. Para que este cinema possa surgir, é preciso que exista determinado tipo de produção, pois é muito difícil que exista uma indústria ou um grupo diretamente ligado à classe dominante que aceite financiar um tipo de cinema que vise denunciar isto. Pode surgir um filme produzido nestas condições. Mas não haverá nunca possibilidade de se criar uma prática de CN.

**Leon Hirszman** – O que a gente tem de fazer é não cair em problemas paralelos. Acho muito importante as coisas tocadas. Mas o importante mesmo é o fundo disto tudo. Eliminando os problemas paralelos, coloco os fundamentais. Coisa que Miguel começou a colocar que é o de que a obra de arte em toda a sua história serviu ou a classe dirigentes ou à dirigida. Não há outra opção. Então o problema se coloca violentamente só nestes termos. O filme e o que define este ou outro movimento deve se definir antes de mais nada nestes termos; se é que ele quer se definir. Se ele está com uma classe ou se está com outra. Se ele está com a burguesia ou com a classe operária. No nosso caso mais particular, se ele não está com o imperialismo e seus aliados da burguesia. Ou se está com a classe operária e seu avanço para o poder. O



problema de comunicação por exemplo. Para mim não se trata apenas de quem não a tem. Usar cinema visando eficácia de levar ao poder a classe pela qual lutamos. Este é o problema. Os outros, os problemas paralelos, eu tiro esta posição.

**Glauber Rocha** – Para simplificar, faço minhas as palavras do Ruy Guerra e do Carlos Diegues. Acrescento que, em primeiro lugar, de agora em diante o CN não é uma particularidade do Brasil, mas um movimento que vem desde a Índia, passando pela Europa até o Brasil, Cuba, Argentina. O CN significa a libertação da mecânica industrial do Cinema. Daí se faz o que se chama cinema de autor. O Cinema de Autor é dentro da história dos últimos dez anos de Cinema, ou a partir de 1945 esta atitude inconformista diante da máquina industrial. Concordo que no Brasil o cineasta esteja empenhado em uma perspectiva histórica e política e isto é inevitável para qualquer homem da nova geração brasileira que pensa lucidamente.

Do ponto de vista individual eu creio que o homem consciente precise se enquadrar dentro desta básica perspectiva, porque ele já está dentro deste problema. O problema está em levar tudo isto para o cinema para não só atue no momento como sobreviva.

Daí eu ser contra um cinema colocado em esquema e teoria. O problema enquanto realização e criação artística é um problema de inteligência, violência, sensibilidade e não um problema de raciocínio, porque cinema não é sociologia ou filosofia ou qualquer outra coisa similar.

## NOTAS PARA UMA TEORIA DA ARTE EMPENHADA<sup>127</sup>

A vontade de fazer uma arte empenhada no Brasil de hoje se obriga a considerar de perto as condições em que se dá, atualmente, a experiência da arte – que são extraordinariamente diferentes das condições tradicionais de feitura e de recepção da obra de arte. O desejo de oferecer uma arte popular não pode esquecer a situação concreta do processo artístico moderno, dentro do que tantas categorias estéticas se viram desprezadas ou superadas por aquilo que se convencionou chamar cultura de massa. Antes de saber qual será o seu caminho, a teoria do «engagement» deve fazer a verificação de quanto de que dispõe. Uso essa expressão quantitativa de propósito: pois aqui, antes de examinar a qualidade da arte, se trata de determinar as condições materiais em que uma sociedade moderna – e mais ainda, uma sociedade semianalfabeta, hemianalfabeta como a nossa – faz funcionar a aparelhagem sócio-econômica que denomina «arte». O estudo disso devia constituir, necessariamente, a introdução de toda estética no século vinte. Até um homem como Paul Valéry, cuja percepção do fato histórico estava longe de ser satisfatória, pôde chamar a atenção para essa «parte física» das artes, circunstância essencial, porque prévia em relação a toda orientação de estilo. Walter Benjamin, o vigoroso pensador alemão sacrificado pela guerra, dedicou ao assunto alguns esclarecimentos notáveis: em especial, o conceito de aura. A «aura» de uma obra de arte é, para Benjamin, aquilo que ela contém de herança cultural, de significado tecido pela tradição. É também o que, mesmo perto, a obra revela de longínquo, exatamente no sentido de que a sua contemplação, como objeto único, já remete o espírito de quem a contemple a uma larga trama de associações históricas e culturais. Benjamin nota que a arte desse halo na obra de arte devotada à consecução da beleza está na antiga finalidade ritual da arte. No rito, por excelência, a obra existe como indicação do além. A primeira função de uma estátua de um deus é remeter nosso espírito à transcendência divina – e rigorosamente, falando em termos de culto e de arte religiosa, nem mesmo importa que se veja a estátua: basta que se saiba que ela está ali, no templo, e que ela esta ali significa a presença local de uma transcendência, a misteriosa visita de um deus. Por isso, em muitas igrejas medievais, há estátuas invisíveis do solo, somente vistas desde o alto, talhadas na pedra altíssima, das catedrais. A beleza tornou profana a função da arte, e apelou muito mais à visão e à contemplação; mas fazendo incluir

<sup>127</sup> Artigo redigido por José Guilherme Merquior e publicado no número 9 da Revista Movimento da UNE em março de 1963.

na percepção da obra todo um mundo de alusões, fazendo da percepção uma cadeia de associações, transformou a transcendência dos deuses na transcendência da cultura clássica: a obra permanecia como indicação do além de si. Esse valor de culto expresso numa aura de associações, a arte começou a perdê-lo quando surgiram, em escala industrial, as técnicas de reprodução capazes de colocar cada obra, em cópia, tão junto a cada família, tão sujeito à intimidade e ao uso diário, que o olhar do homem se dispõe a derrubar, por essa mesma proximidade, o velho complexo de veneração. Esta Vênus que eu tenho à mão, a reprodução comprada aos milhares, eu a conheço quase tão bem quanto se a tivesse visto no museu de Dresde. A partir disso, o ato de ir ao museu, perde sentido, não tanto para mim, mas porque o desenvolvimento de uma técnica moderna (a reprodução de obras de arte) acabou de me ensinar o que de há muito se suspeitava, isto é, que o museu, retirando a arte da vida diária, já mais resistira ao tempo em que o prazer estético se democratizasse. Mas a palidez de um tal exemplo avulta, quando se pensa na outra grande – na maior – aparelhagem de reprodução, o cinema. E antes de mais nada por ele que o valor-de-culto da obra cede e se rende ao seu valor-de-exposição. A própria rapidez do filme já impede a associação prolongada, em benefício da exigida e imperiosa atenção ao imediato. A captação da imagem chega a ser mais rápida que o seu «entendimento». E a transcendência se coloca mal, quando toda a superioridade do cinema consiste em revelar, na imanência, no objeto comum de aqui e de agora, os ângulos surpreendentemente novos, o despercebido, o «inconsciente visual» das pequenas percepções. Prazer estético, no cinema, é esse olhar melhor, esse ver mais, essa crítica do visível. Pirandello, furioso com a tela, dizia com amargura que, no cinema, os atores estão sempre em exílio: exilados do palco, e de si mesmos. Enquanto, no teatro, o ator mantém seduzido o público pelos laços tão firmes de um tempo simultaneamente vivido por ele e pelo espectador, na tela não há senão, para o ator, possibilidade permanentemente desagradável de ser visto, esquadrinhado e surpreendido como ele mesmo não se pode ver. O ator de cinema é a pura vítima de um olhar alheio. Por outro lado, porém, pela sua potência de choque, o cinema reduz o espectador a uma enorme passividade. Ao contrário da tradicional obra de arte, o filme não é bem penetrado pelo público; antes penetra no público. O espectador de cinema não se «recolhe»: diverte-se, entrega-se, desvia-se. Mas médium por excelência, o cinema instituiu a fácil operação de moldar, com todo o êxito, o maior número possível de consciências.

Qualquer tentativa de conceituar um empenho artístico, uma participação da arte, tem que levar esses fatos – a constelação de fatos e problemas que é a cultura de massa –

na devida conta. A censura ao cinema e às demais técnicas de reprodução (à fotografia, p. ex.) parte de um romantismo e de um saudosismo inutilmente bem intencionados, e sobretudo esquecidos de que essas técnicas artísticas são (quantitativamente) democráticas. E não me refiro aqui tão especialmente a elas, e ao que engedram como atitude estética, de algum modo gratuito, mas porque, na verdade, a criação de novos hábitos estéticos por meio de novas técnicas, a constituição de novas relações entre obra e público, afetam o desenvolvimento, e decidem a sobrevivência, de toda a arte geral dos tempos modernos. Problemas suscitados pela influência do cinema pertencem a uma questão relativa não apenas à tela e ao filme, e que será respondida, globalmente, pela inteira orientação estética do futuro. O que o cinema nos ensinou deve ser incorporado à nova arte. O valor-de-exposição, a «proximidade», a revelação das novidades e surpresas do mundo e do homem cotidianos, tudo isso pode ser magnificamente aproveitado. Até a atenção ao imediato, característica do espectador cinematográfico, pode ser transformada em pedagogia, pelo caminho que vai do choque à significação reflexiva; e, principalmente, a matéria do cotidiano, da vida diária, pode ser «mostrada» como demonstração ética, bastante que se faça ver, nos atos mais constantes, a emergência de uma ação humana transformadora e transformada diante da existência concreta. Tanto pode o cinema «divertir», quanto pode ensinar que na realidade mais usual, mais direta e mais crua, já existe e opera um sentido social, uma antiga ou nova estrutura dinâmica portadora de uma configuração da sociedade.

O fato literário não preexiste menos ao valor estético. A crítica não pode mais ignorar o que ela julga, antes de chegar a seus olhos, é (ou não) produzido por todo um conjunto de fatores. A primeira prova da alienação crítica no Brasil está no fato de ela jamais se ter incomodado com o fenômeno edição, distribuição, consumo. É engraçado que um país tão amigo da «vida literária», a ponto de fazer dela um título e um mérito, não tenha a menor consciência do que seja a concreta e dramática existência do livro, os seus percalços de feitura, de colocação e de leitura. Quando as edições holandesas criavam lucro na base de livros de autores franceses, Voltaire disse uma das suas melhores piadas («Lês libraires hollandais gagnent un million par an parce que les Français ont eu de l'esprit»); mas na situação do Brasil a frase teria que ser algo assim «os livreiros no Brasil, quando não são mercadores ou quitandeiros ainda assim editam mal porque o Governo não quer que se leia, o povo lê pouco e os escritores muito menos» - situação agora começando a clarear.

Há, depois dessa, a problemática interna da literatura, onde a permanência de certas formas, como a velha lírica encantatória ou sentimental e a ficção narrativa, se

encontra em xeque. Percebe-se cada vez mais claramente que o romance tinha seu destino ligado ao da sociedade burguesa, que a velha lírica se apoiava na atitude de falar por um ego, ao passo que, no que se aventura uma linguagem participante, pouco lugar ainda resta à problemática do herói e às convicções do eu lírico. Compreende-se enfim que as formas literárias são também um uso social, e nessa qualidade suscetíveis de desaparecimento. Como uma arte literária verdadeiramente popular não conseguiria, da década atual, prescindir do exame da viabilidade histórica das formas por ela utilizadas, vai ficando mais e mais estranho o desinteresse que vários manifestos, esboços e até realizações de arte participante parecem demonstrar a respeito.

Nossa conversa até aqui procurou, sem método, é verdade, chamar a atenção para elementos de certo modo «materiais» mais sem cujo conhecimento não é possível, a não ser em abstrato, falar de uma nova estética. Ao mesmo tempo, vimos que há além disso um problema mais interno, que é o da adequabilidade ou não de algumas formas gerais (não só literárias, é claro) aos interesses do presente e da cultura viva. Podemos agora considerar o próprio quid da nova arte popular. Seria bastante bom começar pela determinação das principais feições de sua natural adversária, ou seja a arte «vanguardista» e decadente, predominante na Europa e nos Estados Unidos, onde realiza a função de exprimir o atual e descomposto estágio da sociedade burguesa. São feições encontradas na visão-do-mundo de quase todas as melhores manifestações artísticas (e, para nos concentrarmos num campo, literárias) do último Ocidente, visão-de-mundo que nem sempre será a dos autores, mas que está, visível visão, nas obras. Pode-se deduzir daí uma verdadeira estética do excepcional, do sonho, do tempo em dissolvência e do real descarnado. A fuga à história, o retorno da alegoria. A exasperação e a angústia do individualismo. A não-aceitação do mundo, mas não para reestruturá-lo. Literatura associal, a história, de protesto sem projeto, de queixa, de deserto e de ausência: progressiva ausência de todo valor humano real, hoje o seu mais nítido, o seu culminante traço, mais do que nunca encarnado no «nouveau roman» e na obra de Samuel Beckett. Tudo o que falta a essa literatura, é uma teoria do realismo. Da atitude e do vigor de enfrentar criticamente o mundo, e, para transformá-lo, descobrir na realidade a esfera do possível objetivo, da possibilidade concreta, no sentido em que todo grande realismo tem sido sempre uma compreensão e um apego ao que existe, em nome de uma perspectiva transformadora. Naturalmente, a literatura de «vanguarda» é um caso limite. Originada na esclerose ocidental, na decadência de uma civilização cujas contradições potenciais (Stendhal e Balzac), cujas sombrias sufocações (Flaubert), cujo desespero de solidões aglomeradas

(Dostoievski), cuja angústia frente ao mais arquitetônico dos vazios (Kafka) ela sofreu e refletiu, a literatura moderna decadente começa a industrializar o seu negativismo, tornada agora expressão de uma cultura não mais apenas apodrecida, mas obrigada ao contato diário com novas estruturas e, em breve, à cotovelada de um recém-desperto submundo. Não se pode esperar, da angústia do Mercado Comum, que tenha autenticidade de um Kafka. Já não se pode, porque o que Kafka exprimiu, sem ter consciência plena (a não ser, evidente, e de artista) do que fosse, isto é: sem perspectiva de superação, os secretários bilíngües dos verdadeiros angustiados sabem perfeitamente o que é, o que vem a ser e o que pode fazer. Ou haverá inocências ideológicas, mesmo depois de haver guerra?

O objetivo desse ensaio não é, porém, delimitar a fronteira da angústia com a má fé; e nós nos damos por contentes ao constatar, na realidade a impossível influência dessa literatura sobre a linguagem de uma sociedade em expansão. O formalismo dopado da vanguarda não deve nos fazer esquecer deste fato simples mas decisivo: nossa literatura, se quiser acompanhar nossa sociedade que cresce e se liberta, não tem como recorrer à heterogênea importação de técnicas «modernas», sem antes passar todas elas pelo crivo do nosso interesse, do nosso comportamento (e até da nossa angústia) – que nada têm a ver com o negativismo da decadência. Para nós o que vale é o empenho de uma arte voluntária e conscientemente didática, devotada à formação de um novo homem brasileiro na medida exata em que humano. Mas nem a vocação a especial pedagogia da arte dispensa automaticamente enganos e ilusões. Há o perigo de se atribuir à divulgação popular um valor exclusivo, o perigo de se impor unicamente uma arte plebéia, mudando «popular» em «populista»; o perigo de instituir, como conceito de arte empenhada, um desprezo geral pela nossa comum cultura burguesa, erro dos mais fáceis, dos mais sedutores para a ignorância e para o imprevisto, e que repousa na cândida idéia de que o mundo começa com o socialismo; o perigo sectário, que pode substituir ao alargamento político e estreitamente partidário; o perigo de estabelecer um «dirigismo» cultural às custas da livre crítica e da criação desimpedida. Este o maior risco, o risco que só é capaz de correr o tipo de socialismo que seja tão frágil, tão pouco firme na sociedade onde se eleva, que se rende ao medo e, por meio da ditadura da expressão, tenta disfarçar sua fundamental desconfiança em relação à vontade popular. Pois um socialismo que aprisiona a arte em meia dúzia de modelos «ortodoxos» não é apenas antidemocrático – é, mais que isso, um regime voluntarista e imaturo, imposto e não orgânico, e nesse ato de suprimir uma liberdade essencial à mesma pedagogia do homem novo, basicamente cético quanto a sua própria natureza histórica. A ditadura da arte,

especialmente no socialismo, é feita de contradição e de essencial má fé. Trotsky andava certíssimo quando condenava a ingenuidade e a estreiteza do «comando» direto da cultura. Nunca houve educação que nascesse pronta de decretos, e a arte é sobretudo uma alta forma de educação.

Terminemos estas notas com a reafirmação de que a nova arte será um realismo, uma lucidez diante da verdade, e uma colocação dessa verdade na perspectiva de uma criação social. Mallarmé levantou seu drama na tentativa de fazer da arte uma criação a partir do nada. Faremos da nossa uma imagem a partir de quanto exista de real, de concreto, de terrestre e palpável. O maior domínio é agir, não sonhar. Toleremos não somente o sonho da ação exata. Entre nós e o real, criemos uma sábia intimidade. É indispensável lembrar que a arte é uma forma de verdade, e que a verdade, apontava Hegel, reside em não se comportar diante do objetivo como se ele fosse algo estranho. Pois o realismo, o amor à verdade e ao ser concreto do homem, as suas possibilidades objetivas, é um comportamento antes de ser um estilo, uma ética antes de ser uma estética. Como Keller disse num rasgo de absoluta clarividência, tudo é política. Tudo se integra num comportamento social, tudo em nós responde ao nosso inevitável convívio, toda existência é uma coexistência, e até a nossa fuga seria uma maneira – a pior – de conviver. Cada vez que nos apontarem, no nosso desejo de fazer servir a arte, na nossa vontade de empenhá-la, a suposta intenção de reduzi-la a uma também suposta pobreza, de subordiná-la e de, no fundo, desprezá-la, saberemos responder que a idéia e ilusão de uma arte pura não tem hoje sentido nenhum autêntico, porque a arte, como tudo o mais, é antes de tudo história. Sempre foi uma veleidade fascista querer estetizar a política, fazer da cultura uma mitologia, e da verdade mais negra um embelezamento resplandecente. Contestaremos a isso, politizando a arte: fazendo dela uma educação ativa, a pedagogia de uma sociedade capaz de formar-se a cada instante, através da imagem que se ofereça a si. Brecht, considerando tudo isso, achou uma vez necessária a suspensão do conceito de arte, para que se pudesse fazer esse novo gênero de arte. Mas eu quero acreditar que com essas poucas direções em mente já nos seja, desde já, possível, primeiro, fazer uma arte assim, e em seguida, conserva-lhe o nome e devolver-lhe a glória.

## DE QUEM É O SAMBA?<sup>128</sup>

Ao afirmar que a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro consegue dinheiro através de pequenas chantagens e da prostituição, a revista «Times» está confirmando, apenas, a desprezo do imperialismo pelos países ocupados por ele, que se revela também numa agressividade, aparentemente sem sentido, contra todas as manifestações nativas ainda virgem das suas influências.

Não só o imperialismo norte-americano como também a burguesia e, grande parte da classe média brasileiras pensam erradamente a respeito das escolas de samba. Mas não é para menos. As escolas jamais lhe pertenceram. Nasceram e se criaram na camada popular que melhor herdou as manifestações trazidas pelos negros da África. Não é raro, ouvirmos, hoje em dia, de certas madames e determinados cavaleiros, a seguinte reação a um convite para uma visita ao terreiro das escolas de samba.

– Isso é coisa de pretos.

E têm toda razão, se levarmos em conta o real significado da palavra **preto**, aqui empregada, que vale muito mais como uma classificação econômico-social do que a cor da epiderme dos sambistas. Se acompanharmos a trajetória urbana da música dos negros no Brasil, veremos que a sua escala mais recente é a escola de samba. Se houve outras trajetórias, deve-se exclusivamente à atuação de brancos (e até negros) da classe média, sempre ávidos de novidades e que tiveram como resultado as várias formas de cantar o samba. Se o samba, atualmente, é apresentado de forma lenta, abolerada ou americanizada, deve-se à classe média. O próprio fenômeno bossa nova também é uma consequência dessa interferência. Mas as escolas de samba, não.

A música dos «pretos» sempre foi a música dos «pretos». Foram esses pretos que legaram à música brasileira o que ela tem de mais rico, que é o ritmo, publicado pela «Revista de Música Popular», no qual, abordando o lundu, afirmou que «a música simples tinha mais marcação que melodia. Os versos vieram mais tarde. Eram desabafos irônicos aos «senhores», aos hábitos amargos daquela época dolorosa». E cita a letra do lundu «Pai Zuzé», um primor de lamento:

– Pai Zuzé, como está, como tem passado?

<sup>128</sup> Artigo redigido por Sérgio Cabral e publicado no número 10 da Revista Movimento da UNE em abril de 1963.



– Io tá veio, io tá magro, io tá acabado;  
 Já não come, já não bebe, já não dorme.  
 Língua de branco tá dizendo qu’ê ciúme.  
 Sinhazinha tá na sala de conversa; Tá pensando que zi negrinha tá cozendo;  
 Zi negrinha, de ciúme, tá brigando;  
 Mexirico, na cozinha, tá frevendo.  
 Sinhá grita, Sinhá xinga, Sinhá raia  
 Sinhazinha fica tudo zangarinha  
 Ciúme era já não pode dá pancada  
 Manda rapá minha cabeça cum naváia.

Ainda no mesmo trabalho, Marisa Lira recorda os castigos dados pelos senhores nos escravos que promoveram batuques, numa quadrinha que os próprios cativos cantavam:

«Batuque na cozinha  
 Sinhá não qué  
 Por causa do batuque  
 Queimei meu pé».

Que nos perdoe Marisa Lira, mas o seu trabalho será citado mais uma vez. É que ela termina o artigo lembrando as **taiêras**, fragmento do «auto» dos Congos, que foram incorporadas à procissão de São Benedito, fazendo a guarda de honra do andor de Nossa Senhora do Rosário. «Eram mulatas vestidas de branco, saías engomadas com grande roda, camisas rendadíssimas, exibindo colo nu. Enfeitavam-se com grandes colares e pulseiras, laços de fitas e enrolavam à cabeça um torço de pano branco. Uma das **taiêras** ia à frente, agitando uma varinha toda enfeitada, assim como o fazem os «balisas». Cantavam coisas que lembramos somente para mostrar o resultado daquela confusão religiosa de negros escravos em culto católico:

«Virgem do Rosário  
 Senhora do mundo  
 Dá-me um copo d’água  
 Senão vou ao fundo».  
 Ou  
 «São Benedito  
 É santo de preto

Ele bebe garapa

Ele ronca no peito».

«As **taiêras** desapareceram – concluiu Marisa Lira – mas, para lembrá-las surgiram os ranchos carnavalescos e mais ultimamente as escolas de samba».

Depois das **taiêras**, a música popular brasileira caminhava por caminhos diversos. A aristocracia cultivava uma espécie de modinha aristocrática, com letras e música de poetas e músicos famosos. Certos setores da classe média também cantavam a modinha, mas uma outra modinha, de Catulo da Paixão Cearense, de Anacleto de Medeiros, Luís de Souza e outros. As camadas mais baixas da classe média tocavam e ouviam o choro, em serenatas noturnas e em festas familiares. Os escravos e adjacentes cultivavam aquilo que seria, mais tarde, o samba, mesclado com outros elementos do choro e do maxixe, gênero de música e de dança surgido no século passado com sucesso espetacular, para, praticamente, morrer na década de 1920, dando vez ao samba carioca.

Este, por sua vez, também tomou os seus diversos caminhos, de acordo com a classe social dos elementos que o compunham. O samba-canção, por exemplo, foi o primeiro resultado da adesão da classe média ao samba. Mas o samba mesmo, o samba-de-pé-no-chão, esse penetrou cada vez mais no Rio de Janeiro, apesar das hostilidades da polícia, a mesma polícia que prejudicou tanto o carnaval do século passado e do século atual, a mesma polícia que prendia escravos que cantavam na rua, a mesma polícia que prendia quem andasse com violão na mão, a mesma polícia que prendia seresteiros, essa mesma polícia foi uma terrível inimiga do samba incipiente, a mesma polícia, enfim, que espanca operários que lutam pelos seus direitos. A perseguição policial é que – explica – segundo João da Baiana – o equívoco muito generalizado de que o samba nasceu no morro.

– A gente sabia – conta o velho sambista – quem cantando na rua, era preso. A gente, então, subia nos morros para se esconder e poder sambar em paz.

O atual presidente da Associação das Escolas de Samba do Brasil, Servan Heitor de Carvalho, lembrou, numa das últimas reuniões da Associação, da época em que ser sambista era o mesmo que ser vagabundo. Nós lemos num artigo exemplar da «Gazeta de Notícias» uma nota intitulada «A polícia acabou com o samba» e que começava dizendo que a «a polícia prendeu vários desordeiros e desocupados que sambavam ontem na rua Senador Pompeu...» E não é necessário ir muito longe. O notório «Estado de São Paulo» edição de 21 de maio de 1929, comentando uma exibição do sambista Sinhô – José Barbosa da Silva – no Teatro Municipal de São Paulo afirmou: «Com a presença e a cumplicidade das altas

autoridades do Estado e dos Municípios, o Teatro Municipal, anteontem à noite, esteve em pleno domínio da fuzarca».

Manuel Bandeira, numa excelente crônica intitulada «O enterro de Sinhô», traça um quadro da gente que compareceu ao enterro, que é, ao mesmo tempo, uma demonstração das razões que tinha a polícia para reprimir o samba. Conta o Poeta Bandeira:

«A capelinha branca era muito exígua para conter todos quantos queiram bem ao Sinhô, tudo gente simples, malandros, soldados, marinheiros, donas de rendez-vous baratos, meretrizes, chauffeurs, macumbeiros (lá estava o velho Oxunã da Praça Onze, um preto de dois metros de altura com uma belide no rosto), todos os sambistas de fama, os pretinhos dos choros dos botequins das ruas Júlio do Carmo e Benedito Hipólito, mulheres dos morros, baianas de tabuleiros, vendedores de modinhas... Essa gente não se veste de preto. O gosto pela cor persiste deliciosamente mesmo na hora do enterro. Há prostitutazinhas em tecido opala vermelho. Aquele preto, fumanaz do pinho, traja uma fatiota clara absolutamente incrível. As flores estão num botequim em frente, prolongamento da câmara ardente. Bebe-se desbragadamente. Um vai-vem incessante da capela para o botequim. Os amigos repetem piadas do morto, assobiam ou cantarolam os sambas tu te lembra daquele choro?). No cinema da Rua Frei Caneca um bruto cartaz anunciava «A última canção». De Al Johnson. Um dos presentes comentava a coincidência. O Chico da Baiana vai trocar de automóvel e volta com um «landaulet» que parece de casamento e onde toma assento a família de Sinhô. A pérola Negra, bailarina da companhia preta, assume atitudes de estrela. Não tem ali ninguém para quebrar aquele quadro de costumes cariocas, seguramente o mais genuíno que já se viu na vida da cidade: a dor simples natural, ingênua de um povo cantando e macumbeiro em torno do corpo do companheiro que durante tantos anos foi por excelência intérprete de sua alma estóica, sensual, carnavalesca».

Realmente, era difícil ver um rico metido no ambiente de samba naquela época. As exceções correm por conta das exceções.

Quando a classe média se apoderou do samba – digamos – **divulgando**, com o advento do rádio, quase que no momento exato, aquela gente descobria no Estácio de Sá, a escola de samba. Foi aí que o samba começou a correr com maior intensidade para o morro. Mangueira, Salgueiro, Favela e os subúrbios distantes passaram a fazer o seu samba, enquanto o rádio transmitia outro, algumas vezes igual, outras vezes inteiramente diferente. A ação da polícia passou, então, para os morros, em matéria de samba.

E a fúria policial também foi assunto de samba. Para demonstrar que não acabou, o assunto foi explorado no carnaval de 1957 pelo fabuloso compositor Wilson Batista, com o samba «Meu assunto é sambar», feito de parceria Norival Ramos:

«Lá vem a polícia  
 Pro lado de cá  
 Quem não tem documento  
 É melhor se largar  
 Tenho no bolso uma folha corrida  
 Tenho calo na mão de tanto trabalhar  
 É por isso que eu gingo, que eu gingo com o corpo  
 Oh! Dona Justina, meu assunto é sambar».

1963 chegou, mas o preconceito não acabou. Pouco antes do carnaval, Casemiro Calça Larga, diretor da Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, mostrava-nos, indignado, uma nota publicada no «O Globo», de moradores da Tijuca que reclamavam contra o ensaio da escola na sede de um clube, onde, segundo esses moradores, os sambistas fumavam maconha, roubavam, etc.

Há outros preconceitos, que partem de artistas eruditos ou semi-eruditos plásticos que não acreditam que os sambistas façam um bom carnaval. E fazendo prevalecer a sua cultura, assumem o comando do carnaval das escolas, modificando o que fizeram até agora, sob o pretexto de realizarem algo... «de bom-gosto». E, realmente fazem uma coisa muito bonita, que dá primeiro lugar às escolas, mas que na verdade muda boa parte daquilo que foi feito até agora. Jamais acusaremos esses rapazes de desonestos ou de qualquer coisa semelhante. Mas condenamos com a maior veemência a entrega do comando das escolas a quem iniciou como soldado na carreira do samba.

Como se vê, antes do «Time», há muita gente que não sabe o que é escola de samba.

## BOSSA NOVA – COLÔNIA DO JAZZ<sup>129</sup>

De repente a Bossa Nova apareceu de novo. Muita gente talvez não sabe que a que a Bossa Nova já apareceu uma vez.

Teve seu surto na burguesia por volta de 59. Depois, vacilante, vítima de suas próprias contradições, chegou a um impasse do qual evoluiria para uma nova bossa superior. Mas não foi uma nova bossa que apareceu agora. O que apareceu foi uma bossa expropriada pelos americanos e re-exportada para nós mesmos depois de devidamente jazzeificada. Esta é mais uma história que devemos aprender.

Primeiro é necessário uma definição. Apesar de muito citada, defendida e combatida, muito pouca gente sabe realmente o que é bossa nova.

Em 59, quando o nome apareceu pela primeira vez, no “Desafinado” interpretado por João Gilberto com aquela sua voz cavilosa, o povo generalizou como bossa nova uma coisa desafinada, mole, assim, sem jeito de nada. O “Desafinado” foi uma brincadeira do Tom. Mas foi uma brincadeira que custou caro. A coisa pegou pela novidade. E a novidade passou a ser a característica dominante da bossa nova. O nome muito comercial ganhou campo, virou anúncio de geladeira, linha de partido, o diabo. Se alguém cantava rouco, bossa nova; se tocava flauta pelo nariz, bossa nova; se era da UDN e não queria entregar o país aos americanos, bossa nova. Um exemplo dessa confusão foi Juca Chaves. Juca nunca foi bossa nova. E ele mesmo cansou de dizer isso a todo mundo.

Dava até entrevistas pela TV. Mas foi inútil. Nunca foi contra, era até muito amigo da turma, mas simplesmente não fazia parte do movimento.

Explicou isso várias vezes, não adiantou nada.

Outro caso é o da Elza Soares, muito ligada à turma, ótima cantora, mas que nunca foi bossa nova. Entretanto, teve aquela infeliz idéia de cantar “Se caso você chegasse” com voz de Louis Armstrong. Pronto. Virou bossa nova. A confusão continua. Agora deliberadamente lançada pelos americanos que estão pouco ligando para o movimento do qual querem tirar apenas o nome e o talento dos seus compositores autênticos para usar como matéria prima para um possível substituto do “Twist”.

---

<sup>129</sup> Artigo redigido por Nelson Lins e Barros e publicado no número 4 da Revista Movimento da UNE em maio de 1963.

A comercialização e a produção em massa de música embecilizante para exportação internacional obriga os americanos a uma constante e cada vez mais rápida renovação de ritmos.

O ritmo da bossa nova pegou porque mais delineado que a complexa batucada. Fora o ritmo, a bossa nova tem grandes afinidades com o jazz.

Essas duas condições deram à bossa nova a característica de matéria prima ideal, porque já semi-faturada. Os americanos, portanto, lançam como BN qualquer música brasileira (e se der certo, qualquer música) bossa e dado o devido tratamento e adaptado o ritmo original à batida do jazzístico.

A melodia, geralmente imaginada sobre a harmonia, resultava em uma linha sem muitos picos, um tanto arabesca, de notas preciosas. O citado “Desafinado” e “Chega de Saudade”, de Tom, exemplificam bem o preciosismo das notas tornando a melodia proibitiva para os que não têm bom ouvido musical. “Chega de Saudade” raramente foi ou continua sendo interpretada convincentemente. Essa exatidão de notas era e continua sendo exigida, igualmente, nas melodias de Carlos Lyra, o mais formalmente clássico dos BNs.

Os exemplos vão desde “Menina” passam pela “Canção do Subdesenvolvimento” e chegam as últimas canções com Vinicius de Moraes.

A interpretação bossa nova, o ponto mais discutido e atacado do movimento, decorreu daquela superação dos valores já observados anteriormente. O cantor deixou de declamar para dizer e trocou a ênfase do volume e dos agudos pela naturalidade da expressão e valorização das notas e palavras.

Naturalmente que isto não deveria excluir a liberdade e a individualidade de interpretação como não excluiu a liberdade e a individualidade de estilo entre os compositores. Infelizmente havia poucos bons intérpretes. O maior de todos, João Gilberto, foi e continua sendo o “papa” dos cantores BN. Os instrumentistas, pelas mesmas razões, necessitavam de um grande adestramento técnico, mas empregavam esse adestramento na justeza e pureza dos sons, em vez de malabarismo grosso, e numa interpretação fluente e expressiva.

Em vista do grande número de instrumentistas BN, cada qual com seu instrumento e sua personalidade interpretativa marcante, dificilmente se pode apontar qual o melhor entre um Bebeto, um Ico, um Elcio, um Luizinho, um Oscar, um Carlinhos, um Tom, um Márcio, um Luis Carlos, um Menescal e tantos outros “cobras”. Vão me desculpar, vão

me dar licença, mas creio estar interpretando a opinião de todos ao eleger Baden Powell o “papa” dos instrumentistas BN. Baden humilha.

A bossa nova pretendia elevar a música popular brasileira a um nível de qualidade internacional a fim de fazer frente a invasão de música estrangeira principalmente do bolero e do rock que estavam matando o nosso samba urbano já agonizante. Não deixava de ser um movimento nacionalista. Refletia, inclusive, a época desenvolvimentista, à maneira de J.K. Se agente podia fazer automóvel estrangeiro no Brasil podia também fazer a música estrangeira no Brasil.

Fazer para não importar. Naturalmente que ninguém estava pensando assim, que ninguém estava consciente do processo dentro do qual estava envolvido. Mas como representante da burguesia, pretendo oferecer a ela uma arte acima de seu próprio nível cultural – uma arte de nível internacional – onde poderia o compositor bossa nova encontrar os elementos para essa arte? No morro? Nos terreiros de macumbas? Na melodia milenar do Nordeste? Na tradição da modinha brasileira? Nas próprias raízes da Velha Guarda não comercializada? Claro que não.

O jovem compositor BN nem sabia dessas coisas. Saía do Metro, tomava o “ice cream soda” na Americana e ia a festinha de apartamento ouvir Frank Sinatra. A intenção era boa. Era preciso fazer um samba brasileiro de boa qualidade.

Acabar com o bolero, com a insuportável música de carnaval, com o cafajestismo barato dos quadrados. Mas o compositor bossa nova, consciente ou não, encontrou seus elementos no jazz, no impressionismo francês, na canção francesa moderna e “também”, no samba canção urbano, através da tradição de Custódio Mesquita, Garoto e outros.

A bossa nova levou algum tempo para se lançar. Era quase um movimento subterrâneo. Os rapazes e moças iam para as festinhas e ficavam no último quarto do apartamento, num lugar pequeno e sossegado onde podiam cantar baixinho, sem esforço. O pessoal do violão ficava descobrindo acordes bacanas e os “cobras” iam aparecendo juntamente com as primeiras canções. De repente a coisa pegou.

Seguiu-se uma série de “shows” amadorísticos cada vez de mais sucesso. As gravadoras previam logo, o lucro comercial do lançamento de Lps, na zona sul. Esses discos subvencionaram gigantescos “shows”. A bossa nova parecia vitoriosa. A mocidade da zona sul estava eufórica. Agora existia uma música brasileira tão boa quanto o jazz.

O Brasil nessa época passou também a fabricar automóveis “Volkswagen” tão bons quanto os alemães. Tornos de alta precisão, fabricados no Brasil, eram exportados para os Estados Unidos. A arquitetura brasileira era a melhor do mundo. Até filmes brasileiros começavam a tirar prêmios em Cannes.

Entretanto, além do sucesso da zona sul, a bossa nova não teve penetração na massa. Apesar de tudo o país era realmente subdesenvolvido. E, além de tudo a bossa nova era jazz.

Da mesma forma que a burguesia nacional ao ter conhecimento da realidade brasileira, tomou uma atitude política com relação a ela, da mesma forma os compositores brasileiros bossa nova tiveram consciência do problema social brasileiro ao verificar que sua produção artística não tinha mercado na imensa massa brasileira. Naturalmente que isso não veio de repente, nem foi apresentado em congresso, nem se deu igualmente em profundidade entre todos. O fato é que o sucesso da bossa nova não era suficiente. Isto afetou pouco quem participava do movimento como amador e menos quem já tinha ou obteve sucesso rápido como cantor ou intérprete. Afetou mais os autores.

Nessa ocasião a bossa nova foi levada a um impasse. Como se manter nacionalista e esteticamente boa? Como se manter artisticamente boa e penetrar nas massas? Sérgio Ricardo procurava soluções no cinema. Carlos Lyra procurava soluções no teatro. Tom, na música sinfônica, a maneira de Vila Lobos. Vinícius e Baden, no folclore baiano. Outros procuravam emprego. Na avaliação de valores estéticos, a balança foi pendendo naturalmente para a autenticidade da arte popular. No processo de conscientização da realidade brasileira a bossa nova tomou, como tinha de ser, uma posição nacionalista.

E, entre o dilema da promiscuidade ou alienação, seguiu o terceiro caminho, o único caminho da arte popular: o de ser um meio de expressão do povo, crescendo com ele e, principalmente, servindo a ele.

Com essa atitude, os compositores BN entraram em uma fase que eu chamo de Nova Bossa – uma fase bem superior à original. Carlos Lyra, por exemplo, descobriu-se compositor dramático, musicando e continuando a musicar teatro e cinema em um nível dificilmente igualado pelos demais compositores brasileiros da bossa ou fora da bossa.

Esse poder de dramaticidade e descrição musical bem como sua incrível versatilidade deram a Carlinhos a categoria de “papa” da bossa nova nesse aspecto. Mas não foi só Carlinhos que superou-se nacionalizando-se e popularizando-se. Tom, Sérgio Ricardo,



Baden Powell e Vinícius de Moraes alcançaram, dentro da linha popular nacionalista, níveis artísticos, na minha opinião, nunca atingidos antes pela música brasileira.

Músicas como “Gimba”, de Carlos Lyra e Guarnieri, “Marcha da Quarta-feira de Cinzas” de Lyra e Vinícius, “Esse mundo é meu”, de Sérgio Ricardo e Rui Guerra, “Berimbau”, de Baden e Vinícius e “O morro não tem vez” de Tom e Vinícius são alguns poucos exemplos dessa fase magnífica da bossa nova ainda em processo de desenvolvimento.

A estética da bossa nova original continuou em suas linhas gerais no que havia de bom. O preciosismo tanto dos acordes como da linha melódica cedeu lugar a um espontaneismo natural e tradicionalmente brasileiro sem nunca descer ao vulgar ou comercial. A letra não perdeu em poesia e ganhou em conteúdo social. O jazz, ainda presente, deixou de prescindir o esquema harmônico. Agora apenas contribui, quando essa contribuição é enriquecedora, funcional e harmoniosa ao todo brasileiro.

Tudo mais perdeu em rigidez e ganhou em autenticidade. Essa nova bossa é a mão que vai encontrar o morro, o terreiro e o sertão, em uma sociedade melhor que vai ser, talvez não muito longe.

Mas o inimigo interno está de olho, o explorador. Onde tem matéria prima ele está pronto para meter a mão, dar um polimento e revender o torrão em forma de miçanga.

Ora, a bossa nova vai naturalmente fazendo sucesso aos poucos, mas vai para frente e vai atravessando fronteira. Lá fora o sucesso é garantido, há dinheiro para comprar disco e há tempo para suspirar. O americano não pode perder essa boca. O twist não é eterno. O cha cha, a rumba, o bolero a la Xavier Cugat não foram. As coisas passam cada vez mais depressa. É preciso sempre estar mudando de ritmo. Ritmos novos, ritmos estranhos, ritmos das ilhas do sul, ritmos da África, ritmos da Cochinchina. Uma voracidade de ritmos. Well, a bossa nova tem um ritmo novo, afinal capitável. Os ritmos brasileiros eram muito complexos. Percussão demais. Esse ritmo agora é marcado, gostoso, adaptável aos passos de dança. E o que é mais importante, a bossa já tem raízes no jazz, já é semi-faturada. Começam a despencar músicos americanos para “descobrir” a bossa. Trazem um livro de cheque e vão levando músicas. Essas músicas são “tratadas” nos Estados Unidos e voltam jazzeificadas. O processo de expropriação entra em funcionamento. O selo de autenticidade é dado pelas primeiras gravações de autores bossa nova autênticos, cujas lutas pelas respectivas vidas, nesse país subdesenvolvido, não permitem grandes opções. Mas a música já chega na Europa como sendo americana ou pelo menos sem a devida consideração aos músicos nacionais.

Depois já nem é preciso um autor autêntico bossa nova. A estandarização jazzística tudo nivela e tudo iguala. Depois já nem é preciso autor de música bossa nova. Qualquer música brasileira serve. É matéria prima, depois de jazzeificada e submetida ao ritmo devido, vira bossa nova. Depois – isso se a bossa nova conseguir sucesso, substituir o twist – depois virá outro ritmo, desta vez da ilha de Bali. Cheia de sinos e gongos, Herbie Mann fazendo seus eternos arabescos jazzísticos na sua flauta anti-jazzística.

Esta é a bossa nova que apareceu de novo, que está sendo lançada pela máquina comercial, que está influenciando nossa juventude e os nossos compositores, que queira Deus não faça sucesso porque nem é bossa nova nem é brasileira e nem ao menos está dando dinheiro aos nossos músicos.

E que, se por infelicidade vencer, morrerá em breve, vencida por aquele ritmo de Bali, sem deixar, no entanto, de matar o movimento de bossa nova que foi e ainda é uma realidade e uma esperança.

## CONTRA-TEXTO<sup>130</sup>

1. **RAPAZ DE BEM**, de Johnny Alf por Carlos Lyra. In: Bossa Nova (1959)
2. **QUANDO CHEGARES**, de Carlos Lyra. In: Bossa Nova (1959)
3. **MARIA NINGUÉM**, de Carlos Lyra. In: Bossa Nova (1959)
4. **O BEM DO AMOR**, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros. In: Bossa Nova (1959)
5. **PRIMEIRA NAMORADA**, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. In: Carlos Lyra (1960)
6. **MISTER GOLDEN**, de Carlos Lyra e Daniel Caetano. In: Carlos Lyra (1960)
7. **VEM DO AMOR**, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros. In: Carlos Lyra (1960)
8. **COISA MAIS BONITA**, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. In: Carlos Lyra (1960)
9. **INFLUÊNCIA DO JAZZ**, de Carlos Lyra. In: Bossa Nova At Carnegie Hall (1962)
10. **DEPOIS DO CARNAVAL**, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros. In: Depois Do Carnaval (1963)
11. **INFLUÊNCIA DO JAZZ**, de Carlos Lyra. In: Depois Do Carnaval (1963)
12. **É TÃO TRISTE DIZER ADEUS**, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros por Carlos Lyra e Nara Leão. In: Depois Do Carnaval (1963)
13. **ARUANDA**, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré. In: Depois Do Carnaval (1963)
14. **QUEM QUISER ENCONTRAR O AMOR**, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré. In: Depois Do Carnaval (1963)
15. **O MELHOR, MAIS BONITO É MORRER**, de Carlos Lyra e Oduvaldo Vianna Filho. In: Depois Do Carnaval (1963)
16. **MARCHA DA QUARTA-FEIRA DE CINZAS**, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. In: Depois Do Carnaval (1963)
17. **SE É TARDE ME PERDOA**, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli. In: Depois Do Carnaval (1963)
18. **MARIA DO MARANHÃO**, de Carlos Lyra e Nelson Lins e Barros. In: Depois Do Carnaval (1963)
19. **CARTÃO DE VISITA**, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes por Moacir Santos e Côro. In: Pobre Menina Rica (1964)
20. **BRÔTO TRISTE**, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. In: Pobre Menina Rica (1964)
21. **PRIMAVERA**, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. In: Pobre Menina Rica (1964)
22. **SABE VOCÊ**, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. In: Pobre Menina Rica (1964)
23. **PAU DE ARARA**, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes por Catulo de Paula. In: Pobre Menina Rica (1964)
24. **MARIA MOITA**, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes por Thelma. In: Pobre Menina Rica (1964)
25. **HINO DA UNE**, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes. In: A UNE Canta (1986)
26. **O SUBDESENVOLVIDO**, de Carlos Lyra e Francisco de Assis. In: A UNE Canta (1986)
27. **FEIO NÃO É BONITO**, de Carlos Lyra e Gianfrancesco Guarnieri. In: 25 Anos De Bossa Nova (1987)
28. **INFLUÊNCIA DO JAZZ**, de Carlos Lyra. In: 25 Anos De Bossa Nova (1987)

<sup>130</sup> As gravações apresentam padrões de qualidade sonora diferenciada, já que esta seleção foi coletada de LPs e CDs. As gravações de CD são mais “limpas”, porém perdem os detalhes perceptíveis nos registros do LP. Logo, os recursos empregados conforme as técnicas disponíveis para cada época possuem suas vantagens e desvantagens.

29. **SAMBA DA LEGALIDADE**, de Carlos Lyra e Zé Kétti. In: Enciclopédia Musical Brasileira (2000)
30. **ENTRUDO**, de Carlos Lyra e Ruy Guerra. In: Enciclopédia Musical Brasileira (2000)

**OBSERVAÇÃO:** As músicas relacionadas acima estão gravadas no CD que acompanha a dissertação de mestrado.

## REFERÊNCIAS

### 1. FONTES

#### 1.1. PERIÓDICOS (JORNAIS E REVISTAS) E LIVROS

AYALA, Walmir. A crise. *Cadernos Brasileiros*, v. 5, n. 1, p. 33-35, jan./fev. 1963.

AZEREDO, Ely. Indefinição do “Cinema Nôvo”. *Cadernos Brasileiros*, v. 5, n. 1, p. 85-87, jan./fev. 1963.

BERNARDET, Jean Claude. “Barravento” e o recente cinema brasileiro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 44, p. 135-137, nov./dez. 1962.

BOSSA de retôrno. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1962. 1º Caderno, p. 42.

BOSSA nova e bossa velha vão encontrar-se na base da melhor música popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1962. 1º Caderno, p. 14.

BOSSA Nova: conversa com Carlos Lyra. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1963. p. [?].

BOSSA novamente. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1962. Caderno B, p. 3.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CABRAL, Sérgio. De quem é o samba? *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 13-15, abr. 1963.

CAPOVILLA, Maurice. “Cinema Novo”. *Brasiliense*, São Paulo, n. 41, p. 182-186, maio/jun. 1962.

CAPOVILLA, Maurice. O culto do herói messiânico. *Brasiliense*, São Paulo, n. 42, p. 136-138, jul./ago. 1962.

CAPOVILLA, Maurice. Testemunho não é acusação. *Brasiliense*, São Paulo, n. 42, p. 138-140, jul./ago. 1962.

CAPOVILLA, Maurice. Um cinema entre a burguesia e o proletariado. *Brasiliense*, São Paulo, n. 43, p. 191-195, set./out. 1962.

CARIOCA vai ver bossa-nova que foi aos “states”: dia 26. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1962. 2º Caderno, p. 4.

CARLINHOS Lira voltará aos Estados Unidos para gravar e musicar filmes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1963. p. [?].

CARLOS Lira reconquista seu público. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1971. p. [?].

- CARNEIRO, Luiz Orlando. Jazz 1962 (II). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1962. Caderno B, p. 5.
- CENTRO Popular de Cultura reúne bossas velha e nova em Noite de Música Popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1962. 1º Caderno, p. 37.
- CHADE, Calil. A autocrítica do movimento nacionalista brasileiro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 32, p. 88-91, nov./dez. 1960.
- CHASIN, José. Algumas considerações a respeito do movimento estudantil brasileiro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 38, p. 154-157, nov./dez. 1961.
- CHASIN, José. Luta ideológica – objeto central do movimento estudantil. *Brasiliense*, São Paulo, n. 39, p. 139-152, jan./fev. 1962.
- CHAVES NETO, Elias. “A Semente”. *Brasiliense*, São Paulo, n. 35, p. 191-192, maio/jun. 1961.
- CHAVES NETO, Elias. Centro Popular de Cultura. *Brasiliense*, São Paulo, n. 42, p. 141-142, jul./ago. 1962.
- CHAVES NETO, Elias. Cinco anos de existência. *Brasiliense*, São Paulo, n. 31, p. 1-3, set./out. 1960.
- CHAVES NETO, Elias. Política nacionalista. *Brasiliense*, São Paulo, n. 13, p. 1-8, set./out. 1957.
- CINCO vezes favela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1962. Caderno Revista de Domingo, p. 18.
- CINEMA Novo em discussão. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 4-8, nov. 1962.
- CORBISIER, Roland. *Formação e problema da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: ISEB, 1958.
- COUTINHO, Afrânio. A literatura brasileira e a idéia nacional. *Brasiliense*, São Paulo, n. 17, p. 98-118, maio/jun. 1958.
- CPC no Municipal & Amaral Marrom. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 18 dez. 1962. 2º Caderno, p. 4.
- CRUZ, Osmar Rodrigues. Origens da revolução no teatro brasileiro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 8, p. 106-122, nov./dez. 1956.
- CULTURA popular: conceito e articulação. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 11-12, jul. 1962.
- DAMATO, Milton. O IX Congresso Estadual dos Estudantes. *Brasiliense*, São Paulo, n. 12, p. 63-64, jul./ago. 1957.

DANTAS, Paulo. Uma festa de cultura popular. *Brasiliense*, São Paulo, n. 44, p.33-35, nov./dez. 1962.

DECLARAÇÃO sobre a política do Partido Comunista Brasileiro. In: NOGUEIRA, Marco Aurélio. (org.) *PCB: vinte anos de política*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980. p. 3-27.

DIEGUES, Carlos. Cultura popular e Cinema Novo. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962. p. [?].

DUPRAT, Régis. Música e nacionalismo. *Brasiliense*, São Paulo, n. 28, p. 147-148, mar./abr. 1960.

E NO ENTANTO é preciso ainda cantar. *Última hora*, Rio de Janeiro, 28 fev. 1978. p. 18.

EDITORIAL. *Brasiliense*, São Paulo, n. 1, p. 1-3, set./out. 1955.

EMÍLIO, Paulo. Cinema: trajetória no subdesenvolvido. *Argumento*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 55-67, out. 1973.

ESBOÇO de programa do movimento nacionalista brasileiro. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 20/21, jul. 1957.

ESTEVAM, Carlos. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

ESTEVAM, Carlos. Por Uma Arte Popular Revolucionária. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 2, maio 1962. Encarte.

FARIA, Octávio de. “Pôrto das Caixas e o Cinema Nôvo”. *Cadernos Brasileiros*, v. 5, n. 2, p. 77-83, mar./abr. 1963.

FEBROT, Luís Izrael. Sandro (T.M.O.C.) entre a verdadeira crise de espetáculo e a falsa crise de público. *Brasiliense*, São Paulo, n. 44, p. 133-134, nov./dez. 1962.

FERNANDES, Florestan. O problema da juventude. *Brasiliense*, São Paulo, n. 45, p. 98-103, jan./fev. 1963.

FERNANDES, Francisco. Por que teatro? *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 20/21, jul. 1957. Entrevista.

GOMES, João Paulo S. Carlos Lyra e a bossa-nova. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1960. p. 4-5.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRAVATINHA informa. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1963. p. [?].

GREVE de ônibus. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 22, 1958.

GUARNIERI, Gianfrancesco. O teatro como expressão da realidade nacional. *Brasiliense*, São Paulo, n. 25, p. 121-126, set./out. 1959.

- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- GULLAR, Ferreira. Sim, uma questão de cultura. *Cadernos Brasileiros*, v. 7, n. 5, p. 106-108, set./out. 1965.
- I NOITE de Música Popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1962. 1º Caderno, p. 21.
- I NOITE de Música Popular. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1962. p. 12.
- IANNI, Octávio. Aspectos do nacionalismo brasileiro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 14, p. 121-133, nov./dez. 1957.
- LEITE, v. R. Paula. A arte contemporânea e a sua popularidade. *Brasiliense*, São Paulo, n. 10, p. 114-126, mar./abr. 1957.
- LEMBRADO sempre pelo passado. [Artigo recolhido no MIS do Rio de Janeiro sem a referência completa].
- LE MOS, Tito de. Cinema, Teatro: Novos. *Cadernos Brasileiros*, v. 5, n. 5, p. 41-44, nov./dez. 1963.
- LINS E BARROS, Nelson. Aos fãs da Velha Guarda. *Arquitetura*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 31, jan. 1964.
- LINS E BARROS, Nelson. Bossa Nova – colônia do jazz. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 13-15, maio 1963.
- LINS E BARROS, Nelson. Música popular e suas bossas. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 22-26, out. 1962.
- LINS E BARROS, Nelson. Música popular: novas tendências. *Revista Civilização Brasileira*, v. 1, n. 1, p. 232-237, mar. 1965.
- LIRISMO de Vinícius nos sambas comove o povo dos EUA, afirma Carlos Lira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1963. 1º Caderno, p. 20.
- LOUREIRO, Dagoberto. Em música popular brasileira o tema é Bossa Nova. *Brasiliense*, São Paulo, n. 50, p. 99-104, nov./dez. 1963.
- LYRA (cardeal) e violão. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1959. p. 1.
- MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 121-144.
- MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. *Arte em revista: anos 60*. v. , n. , p. , jan./mar. 1979.



- MARTINS, Carlos Estevam. Artigo vulgar sobre aristocratas. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962. p. [?].
- MARTINS, Ibiapaba. O realismo socialista. *Brasiliense*, São Paulo, n. 8, p. 84-93, nov./dez. 1956.
- MASSARANI, Renzo. Teclado. *Jornal do Brasil*, 21 nov. 1962. p. [?].
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma teoria da arte empenhada. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 13-17, mar. 1963.
- MÚSICAS malditas são seis. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 23, jul. 1962.
- NABUCO, Afrânio. Carlinhos é Lyra mas toca violão. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1959. p. 2.
- NEVES, David E. “Cinco Vêzes Favela”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 dez. 1962. Caderno B, p. 5.
- NO TEATRO da Lagoa, o autor desconhecido das músicas que todos cantam. *Jornal*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1978. p. [?].
- NOTA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1962. p. [?].
- PARA JOHNNY Alf, Bossa Nova falho em NI por falta de organização. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1962. p. [?].
- PARA Johnny Alf, Bossa Nova falhou em NI por falta de organização. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1962. p. [?].
- PARA LYRA, situação política se refletiu na música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1998. Segundo Caderno, p. 2.
- PEDREIRA, Fernando. Relações entre forma e conteúdo em arte. *Brasiliense*, São Paulo, n. 6, p. 69-75, jul./ago. 1956.
- PINTO, Paulo F. Alves. Eles não usam “black-tie” peça de Gianfrancesco Guarnieri. *Brasiliense*, São Paulo, n. 16, p. 179-182, mar./abr. 1957.
- PRESTES, Luiz Carlos. São indispensáveis a crítica e a autocrítica de nossa atividade para compreender e aplicar uma nova política. In: NOGUEIRA, Marco Aurélio. (org.) *PCB: vinte anos de política*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980. p. 29-36.
- Q. H. Carlos Lyra, no Opinião: Bossa Nova ainda ganha fácil da Nova Bossa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1971. p. [?].
- REIS, Marcos Konder. Centro Popular de Cultura. *Cadernos Brasileiros*, v. 5, n. 1, p. 78-82, jan./fev. 1963.

- RELATÓRIO do Centro Popular de Cultura. In: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 441-456.
- RESOLUÇÃO Política do V Congresso do Partido Comunista Brasileiro. In: NOGUEIRA, Marco Aurélio. (org.) *PCB: vinte anos de política*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980. p. 39-69.
- RIBEIRO, Camila. Novos caminhos do teatro universitário (O teatro universitário na marcha com o C.P.C.). *Brasiliense*, São Paulo, n. 43, p. 188-190, set./out. 1962.
- ROCHA FILHO, Rubem; RIBEIRO, Leo Gilson; HELIODORA, Bárbara; SANTOS, Kleber. Teatro Popular. *Cadernos Brasileiros*, v. 6, n. 3, p. 40-55, maio/jun. 1964. Mesa Redonda.
- ROCHA, Glauber. Cinema Novo, fase morte (e crítica). *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 26 set. 1962. p. [?].
- ROCHA, Glauber. Miséria em paisagem de sol. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 9-13, jun. 1962.
- SAMBALANÇO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 maio 1960. p. [?].
- SANTIAGO, Haroldo. A tese existencialista em teatro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 28, p. 143-146, mar./abr. 1960.
- SANTIAGO, Haroldo. Teatro e nacionalismo. *Brasiliense*, São Paulo, n. 27, p. 186-189, jan./fev. 1960.
- SANTIAGO, Haroldo. Teatro nacional popular. *Brasiliense*, São Paulo, n. 26, p. 198-201, nov./dez. 1959.
- SANTOS, José de Oliveira. “Mutirão em Novo Sol” no 1º Congresso Nacional de Camponeses. *Brasiliense*, São Paulo, n. 39, p. 173-175, jan./fev. 1962.
- SANTOS, José de Oliveira. A “União Paulista da Classe Teatral”. *Brasiliense*, São Paulo, n. 34, p. 170-173, mar./abr. 1961.
- SANTOS, José de Oliveira. Cacilda Becker – Nídia Lícia. *Brasiliense*, São Paulo, n. 33, p. 172, jan./fev. 1961.
- SANTOS, José de Oliveira. O teatro experimental do Serviço Social da Indústria. *Brasiliense*, São Paulo, n. 33, p. 174-177, jan./fev. 1961.
- SANTOS, José de Oliveira. Solano Trindade o teatro popular brasileiro. *Brasiliense*, São Paulo, n. 33, p. 170-172, jan./fev. 1961.
- SEMINÁRIOS e encontro: cultura é o tema da UNE. *Movimento*, Rio de Janeiro, p. 24-27, jun. 1961.

SILVA, Orlando Sampaio. Aspectos dos problemas da juventude atual. *Brasiliense*, São Paulo, n. 49, p. 66-75, set./out. 1963.

SODRÉ, NELSON WERNECK. *Quem é o povo no Brasil?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. (Coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*).

SUERO, Orlando. Bossa Nova desafinou nos EUA. *O Cruzeiro*, 8 dez. 1962. p. [?].

ÚLTIMAS da Bossa. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1962. p. 08.

UNE vai promover no Teatro Municipal “Noite da Música Popular Brasileira”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1962. p. 11.

VALLADARES, Clarival. Uma questão de cultura. *Cadernos Brasileiros*, v. 7, n. 4, p. 83-88, jul./ago. 1965.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 90-95.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. *Movimento*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 30-33, out. 1962.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. O artista diante da realidade (um relatório). In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 65-80.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de rua. In: PEIXOTO, Fernando. (org.) *Vianinha: teatro, televisão e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 98.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro popular não desce ao povo, sobe ao povo. In: MICHALSKI, Yan (org.) *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981. Volume 1.

ZARAMELLA, Mira. Carlos Lyra, um dos fundadores do antigo Centro Popular de Cultura da UNE: O CPC vai voltar com a antiga força. *Jornal*, Rio de Janeiro, 1979. p. [?].

## 1.2. FONOGRAMAS

A UNE canta. Rio de Janeiro: UNE, 1986. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 601.017. (Cs).

BOSSA Nova at Carnegie Hall. Vários intérpretes. São Paulo: Audio Fidelity Enterprises, 1982. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. AFLP-82536-B.

CARDOSO, Elizete. *Magnífica*. Elizete Cardoso com orquestra e câro. Rio de Janeiro: Som, 1959. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. CLP 11.123.

CARLOS, Lyra. *Carlos Lyra e a Bossa Nova*. Vários intérpretes. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. HMPB-60-B. (Coleção: História da música popular brasileira).

LEÃO, Nara. *Nara*. São Paulo: Polygram, 1995. 1 disco compacto: digital, estéreo. 848970-2. (Cópia remasterizada do LP: LEÃO, Nara. *Nara*. Rio de Janeiro: Elenco, 1964. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo).

LYRA, Carlos. *25 anos de Bossa Nova*. São Paulo: 3M, 1987. 1 disco: 33 1/3 rpm, digital, estéreo. 3M9.0006-B.

LYRA, Carlos. *Bossa Nova Mesmo*. Rio de Janeiro: Philips, 1962. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo.

LYRA, Carlos. *Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Philips, 1959. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. (LP remasterizado pela gravadora Philips do Japão e da Alemanha).

LYRA, Carlos. *Carlos Lyra*. Manaus: Warner, 2000. 1 disco compacto: digital, estéreo. 857381733-2. (Coletânea: Enciclopédia musical brasileira).

LYRA, Carlos. *Carlos Lyra*. Rio de Janeiro: Philips, 1961. 1 disco (29'29''): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. P-630.430-L.

LYRA, Carlos. *Carlos Lyra*. Vários intérpretes. São Paulo: Abril Cultural, 1971. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. MPB 28. (Coleção: História da música popular brasileira).

LYRA, Carlos. *Depois do Carnaval – O sambalço de Carlos Lyra*. Carlos Lyra e Nara Leão. Cidade: Philips, 1963. 1 disco (31'23''): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. AA 630492.12L.

LYRA, Carlos; BÔSCOLI, Ronaldo; MENESCAL, Roberto. *Carlos Lyra, Bôscoli & Menescal*. Vários intérpretes. São Paulo: Abril Cultural, 1982. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. (Coleção: História da música popular brasileira).

LYRA, Carlos; MORAES, Vinicius. *Pobre menina rica*. Vários intérpretes. Rio de Janeiro: CBS, 19[?]. 1 disco compacto (35'34''): digital, estéreo. 866.020/2-476410. (Cópia remasterizada do LP: LYRA, Carlos; MORAES, Vinicius. *Pobre menina rica*. Vários intérpretes. Rio de Janeiro: CBS, 1964. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 37360.

O POVO canta. Rio de Janeiro: CPC da UNE, 1962. 1 disco: 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. UNEC-001. (Cd)

### 1.3. LETRAS E PARTITURAS IMPRESSAS

CHEDIAK, Almir. (produtor) *Songbook Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. Volume 1.

CHEDIAK, Almir. (produtor) *Songbook Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. Volume 2.

CHEDIAK, Almir. (produtor) *Songbook Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. Volume 3.

CHEDIAK, Almir. (produtor) *Songbook Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. Volume 4.

CHEDIAK, Almir. (produtor) *Songbook Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991. Volume 5.

CHEDIAK, Almir. (produtor) *Songbook Carlos Lyra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994.

### 1.4. PEÇAS TEATRAIS

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MACHADO, Maria Clara. A gata borralheira. In: *Teatro III*. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1982. p. 127-170.

MACHADO, Maria Clara. Maroquinha Fru-Fru. In: *Teatro III*. 6. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1982. p. 49-90.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. A mais-valia vai acabar, seu Edgar. In: MICHALSKI, Yan (org.). *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: v. 1*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981. p. 209-291.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Chapetuba Futebol Clube. In: MICHALSKI, Yan (org.) *Teatro de Oduvaldo Vianna Filho: v. 1*. Rio de Janeiro: Ilha, 1981. p. 79-207.

### 1.5. FILMES

CINCO vezes favela. Rio de Janeiro: CPC da UNE, 1962. 5 bobina cinematogr: son., P&B.

O PAGADOR de promessas. Anselmo Duarte. Cidade: Cinedistri Ltda., 1962. 1 bobina cinematogr: son., P&B.

OS FUZIS. Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais Ltda., 1964. 1 bobina cinematogr. (81 min): son., P&B.

RIO 40 graus. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais Ltda., 1955. 1 bobina cinematogr. (93 min): son., P&B.

RIO zona norte. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres Produção e Distribuição de Audiovisuais Ltda., 1957. 1 bobina cinematogr: son., P&B.

## 2. BIBLIOGRAFIA DE APOIO (LIVROS, TESES, DISSERTAÇÕES E ARTIGOS)

ALMEIDA, Claudio Aguiar. *Cultura e sociedade no Brasil: 1940-1968*. 2. ed. São Paulo: Atual, 1996.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia errante: derrames líricos (e outros nem tanto, ou nada)*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 120-136.

BERLINCK, Manoel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

BOSI, Alfredo. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 7-15.

BRITO, Brasil Rocha. Bossa Nova. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 17-50.

BRUNNER, José Joaquín. *América Latina: cultura y modernidade*. México: Grijaldo, 1992.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANCLINI, Nestor García. Gramsci e as culturas populares na América Latina. In: COUTINHO, Carlos Nelson; NOGUEIRA, Marco Aurélio (orgs.) *Gramsci e a América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- CANCLINI, Néstor García. Políticas culturais na América Latina. Trad. Wanda Caldeira Brant. *Novos Estudos Cebrap*, v. 2, n. 2, p. 39-51, jul. 1983.
- CANDIDO, Antonio. Radicalismos. *Estudos Avançados*, n. 8, p. 4-18, jan. 1988.
- CASTRO, Ruy. *Chega De Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- COELHO NETO, José Teixeira. *Usos da cultura: políticas de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 1997.
- COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. *Revista de História*, São Paulo, n. 119, p. 69-89, 1989.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-1980). *História em debate/ANPUH*, Rio de Janeiro, p. 151-189, jul. 1991.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Utopia, música e história: Koellreutter e jdanovismo no Brasil. *História e Utopias /ANPUH*, São Paulo, p. 203-218, 1996.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977. 2 v.
- FÁVERO, Osmar. (org.) *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. Apresentação. In: TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: Fábrica de ideologias*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982.

- FREDERICO, Celso. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, João Quartim (org.) *História do marxismo no Brasil: Volume III: Teorias, Interpretações*. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 275-304.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988). In: SCHWARZ, Jorge; SOSNOWSKI, Sául (org.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 93-119.
- GARCIA, Marco Aurélio. Contribuições para uma história da esquerda brasileira. In: MORAES, Reginaldo; ANTUNES, Ricardo; FERRANTE, Vera B. (org.) *Inteligência Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 193-223.
- GARCIA, Tania da Costa. Madame existe. *Facom*. Consultado na INTERNET, em 28 de maio de 2002. [http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/artigos\\_madame1.htm](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/artigos_madame1.htm).
- GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (1950 A 1978): bibliografia e filmografia crítica e seletiva (ênfase no cinema novo e Glauber Rocha com entradas na área política e da cultura)*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/DAC, 1982.
- GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A Música de Protesto: d'O Subdesenvolvimento à Canção do Bicho e Proezas de Satanás... (1962-1966)*. Campinas, 1986. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH. Universidade Estadual de Campinas.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 12 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- GOMES, Angela de Castro. O populismo e as ciências sociais: notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge (org.) *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.



- IANNI, Octavio. *O colapso do populismo no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- IKEDA, Alberto T. *Música política: alguns casos latinoamericanos*. Santiago: FONDART, 1999.
- ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LEONARD, Hal. *Dicionário musical de bolso*. Trad. Edgard de Brito Chaves Jr. Rio de Janeiro: Gryphus, 1996.
- LIMA, Heitor Ferreira Lima. Revista Brasiliense: sua época, seu programa, seus colaboradores, suas campanhas. In: MORAES, Reginaldo; ANTUNES, Ricardo; FERRANTE, Vera B. (org.) *Inteligência Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 177-192.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaaios sobre literatura*. Coordenação e Prefácio Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAMMI, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos Cebrap*, n. 34, p. 63-70, nov. 1992.
- MEDAGLIA, Júlio. 25 anos de Bossa Nova. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1984. Folhetim, p. 3-5.
- MELLO, José Eduardo Homem de. (org.) *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- MORAES, Dênis de. *Vianinha, cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- NAPOLITANO D'EUGÊNIO, Marcos F.; AMARAL, Maria Cecília; BORJA, Wagner Cafagni. Linguagem e canção: uma proposta para o ensino de História. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 175-188, set./fev. 1986-87.
- NAPOLITANO, Marcos. "Já temos um passado": 40 anos do LP 'Chega De Saudade'. *Latin American Music Review*, Texas, v. 21, n. 1, p. 59-67, 2000.
- NAPOLITANO, Marcos. Pretexto, texto e contexto na análise da canção. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira (org.). *História e imagem*. Rio de Janeiro: Programa de História Social da UFRJ, 1998. p. 199-205.

- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da MPB (1959/1969)*. São Paulo, 1999. Tese (Doutorado em História) – FFLCH. Universidade de São Paulo.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Anablume: Fapesp, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. Tradição e modernidade: João Gilberto e a revolução musical brasileira. *História: questões & debates*, v. 16, n. 31, p. 59-65, jul./dez. 1999.
- NAPOLITANO, Marcos. *Música & História – história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. São Paulo, 1994. Dissertação (Mestrado em Comunicações) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.
- PARANHOS, Adalberto. Novas bossas e velhos argumentos (tradição contemporaneidade na MPB). *História e Perspectiva*, Uberlândia, n. 3, p. 5-111, jul./dez. 1990.
- PARANHOS, Adalberto. Saber e prazer: a música e o ensino de História. *Sinprocultura*, Campinas, n. 37, p. 10-13, nov. 1998.
- PATRIOTA, Rosângela. Eles não usam black-tie: projetos estéticos e políticos de G. Guarnieri. *Estudos de História*, Franca, v. 6, n. 1, p. 99-121, 1999.
- PATRIOTA, Rosângela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PEIXOTO, Fernando (org.) *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- PERRONE, Charles v. *Letras e letras da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PROKOP, Dieter. A esfera pública. In: MARCONDES FILHO, Ciro. (org.) *Dieter Prokop: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 104-113.
- PROKOP, Dieter. Ensaio sobre cultura de massa e espontaneidade. In: MARCONDES FILHO, Ciro. (org.) *Dieter Prokop: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. p. 114-148.
- RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão (org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- RIDENTI, Marcelo. Resistência cultural: os anos de ditadura. *Leitura*, São Paulo, v. 18, n. 4, p. 1-3, abr. 2000.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, João Quartim (org.) *História do marxismo no Brasil: Volume III: Teorias, Interpretações*. Campinas: UNICAMP, 1998. p. 305-376.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. Partido Comunista e herança cultural no Brasil. *Ciência e Cultura*, n. 41 (6), p. 552-565, jun. 1989.
- SANFELICE, José Luís. *Movimento estudantil: a UNE na resistência ao golpe de 64*. São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul. *Colonialismo e neocolonialismo (situações V)*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1968.
- SARTRE, Jean-Paul. *Conferência de Jean-Paul Sartre – Universidade Mackenzie – 1960*. Trad. Maria Porto. p. 7-32.
- SARTRE, Jean-Paul. *Fantasma de Stálin*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1967.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SILVEIRA JR., Walter Garcia. *Bim Bom (A contradição sem conflitos de João Gilberto)*. São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. História social da música popular brasileira. *História: questões e debates*, Curitiba, n. 34, p. 299-303, jan./jun. 2001.
- SOUZA, Tárík de; ANDREATO, Elifas. *Rostos e Gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM: 1979.
- STRADA, Vittorio. Do “realismo socialista” ao zdhanovismo. In: SOCHOR, Lubomír et al. *História do marxismo IX; o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Tradução Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio N. Henriques e Amélia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 151-219.
- THODY, Philip. *Sartre: uma introdução biográfica*. Trad. Paulo Perdigão e Amena Mayall. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1971.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- TOLEDO, Caio N. de. Teoria e ideologia na perspectiva do ISEB. In: MORAES, Reginaldo; ANTUNES, Ricardo; FERRANTE, Vera B. (org.) *Inteligência Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 224-256.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *ISEB: Fábrica de ideologias*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1982.
- TREECE, David. A flor e o canhão: a bossa nova e a música de protesto no Brasil (1958-1968). Trad. Marcos Napolitano e Rodrigo Czajka. *História: Questões & Debates*, Curitiba, v. 17, n. 32, p. 121-165, jan./jun. 2000.
- UNE. *História da UNE: depoimento de ex-dirigentes*. São Paulo: Editorial Livramento, 1980. V. 1.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Filosofia da praxis*. Trad. Luiz Fernando Cardoso. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- VENANCIO FILHO, Paulo. Um pensamento musical. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1984. Folhetim, p. 9.
- WEFFORT, Francisco Corrêa. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 114-123.
- WISNIK, José Miguel. Eu mesmo mentindo devo argumentar. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 fev. 1984. Folhetim, p. 8.